



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN Storia dell'Arte

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof.ssa Maria Grazia Messina

*Quando Assisi non era serafica.
La facciata della cattedrale di San Rufino nel contesto storico-artistico di una
città-stato del XIII secolo*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/01

Dottoranda

Dott.ssa Silvia De Luca

Tutore

Prof.ssa Enrica Neri Lusanna

Coordinatore

Prof.ssa Maria Grazia Messina

Anni 2011/2015

*... una fauna dimenticata si stava risvegliando dal letargo.
Relegata per lunghe ere in nascondigli appartati, da quando era stata spodestata dal sistema
delle specie ora estinte, l'altra fauna tornava alla luce dagli scantinati della biblioteca dove
si conservano gli incunaboli, spiccava salti dai capitelli e dai pluviali, s'appollaiava al
capezzale dei dormienti. Le sfingi, i grifi, le chimere, i draghi, gli ircocervi, le arpie, le idre, i
liocorni, i basilischi riprendevano possesso della loro città.*

Italo Calvino

INDICE

Introduzione	p. 1
 I. Il Duomo di San Rufino	 p. 10
I.1 Il culto di san Rufino ad Assisi, le origini della cattedrale e la nascita dell'identità civica	p. 10
I.2 La ricostruzione della cattedrale di Giovanni da Gubbio	p. 35
 II. La facciata	 p. 55
II.1 Caratteri tecnici e descrizione	p. 55
II.2 Il problema della datazione: questioni cronologiche e storiografia artistica	p. 62
II.3 Cronologia e contesto storico	p. 66
II.4 A capanna o a salienti?	
Tipologia della facciata alla luce delle fonti figurative	p. 70
II.5 Un caso analogo? La facciata del Duomo di Spoleto	p. 74
 III. Il contesto storico-artistico	 p. 82
III.1 Il ruolo di Innocenzo III e il richiamo a Roma	p. 84
III.2 L'articolazione plastica dell'alzato	p. 87
III.3 L'evoluzione del rosone	p. 90
III.4 Il colore in facciata	p. 97
III.5 La partizione delle facciate: possibili modelli e successive interpretazioni	p. 103
 IV. L'iconografia delle sculture	 p. 110
IV.1 Il portale centrale	p. 117
IV.2 La lunetta centrale	p. 131
IV.3 I portali laterali	p. 136
IV.4 Lo zooforo e le sculture della loggetta	p. 144
IV.5 I rosoni	p. 151

V. Un'officina di scultura in San Rufino	p. 158
V.1 Lo stile delle figure	p. 159
V.2 I tralci	p. 162
V.3 Il cordolo in travertino	p. 167
V.4 Due problemi attributivi: la decorazione della facciata di Santa Maria Maggiore a Tuscania e un erratico leone stiloforo	p. 170
Conclusioni	p. 177
TAVOLE	p. 181
BIBLIOGRAFIA	p. 253

Introduzione

Lo studio dell'arte romanica in Umbria si è da sempre dovuto confrontare con il problema della definizione geografica del territorio oggetto d'indagine. Di recente, infatti, Enrico Menestò, sulla scia di Roberto Volpi, ha ribadito che “parlare di Umbria nel XIII secolo è una pura astrazione geografica”¹: nel Duecento il territorio alla destra del Tevere, comprendente Città di Castello, Perugia, Todi e Orvieto, era unito alla Tuscia, mentre a sinistra del fiume l'area che si sviluppava lungo il corso della Flaminia faceva parte del Ducato spoletino e riuniva le diocesi di Spoleto, Foligno, Assisi, Gubbio e Nocera, collegate all'Adriatico, e dunque alle attuali Marche, dal tracciato dell'arteria romana². Storicamente a questa seconda regione apparteneva anche Rieti (a prescindere dalla posizione della città rispetto al fiume). Era quindi già delineata quella “direttrice di comunicazioni interne che univa, via Spoleto, Assisi a L'Aquila”³, passando per Rieti, e che anche nel corso del XIV secolo condizionerà gli sviluppi artistici di una regione caratterizzata da una “profonda osmosi culturale”.

Una prima, parziale ricognizione delle testimonianze romaniche presenti all'interno dei confini dell'odierna regione fu compiuta nel 1872 da Mariano Guardabassi, nel suo *Indice-guida dei monumenti*⁴. Allo scadere dell'Ottocento, Hartmann Grisar raggruppò un insieme di opere che riferì ad una scuola classica di ornati, che sarebbe sorta in Umbria nel XII secolo, in grado di rivaleggiare con quella romana dei Cosmati⁵. Questi artefici, cui venivano ricondotti anche i fregi che decorano il frontone del Tempietto sul Clitumno e il portale della chiesa di San Salvatore a Spoleto, avrebbero avuto il loro capofila nell'autore degli stipiti scolpiti del portale centrale del Duomo di Spoleto, ovvero quel Gregorio Melioranzio che

¹ E. MENESTÒ, *L'Umbria nel XIII secolo*, in *L'Umbria nel XIII secolo*, a cura di E. MENESTÒ, Spoleto, 2011, pp. 1-43, in particolare p. 1; R. VOLPI, *Il recupero del termine “Umbria” in età moderna*, in *Orientamenti di una regione attraverso i secoli*, Atti del X Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 23-26 maggio 1976), Perugia, 1978, pp. 109-117.

² Sul ruolo di collegamento culturale svolto dalla Flaminia, principale via di comunicazione tra Umbria e Marche, si veda H. KELLER, *Umbrien. Landschaft und Kunst*, Wien, 1959, p. 11.

³ G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura “umbra” del Trecento. I. L'Umbria alla destra del Tevere. 1. Perugia e Orvieto*, in “Prospettiva”, n. 31, 1982, pp. 17-26, in particolare pp. 17-18; ID., *Due lezioni sulla scultura “umbra” del Trecento. II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 3. Tra Spoleto e L'Aquila; Il “Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto e quello “del Crocifisso di Visso”*, in “Prospettiva”, 44, 1986, pp. 9-15, in particolare p. 9.

⁴ M. GUARDABASSI, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'Istoria e l'Arte esistenti nella Provincia di Perugia*, Perugia, 1872.

⁵ H. GRISAR, *Una scuola classica di marmorarii medioevali*, in “Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana”, I, 1-2, 1895, pp. 42-57.

avrebbe lasciato la propria firma accanto a uno dei rilievi. Dalle pagine del Grisar riaffioravano i nomi di alcuni di questi artisti, come Atto, Rodolfo e Binello.

Dalla riscoperta di queste personalità, che avevano affidato la loro memoria alle iscrizioni poste a corredo degli edifici romanici, prendeva le mosse pochi anni più tardi Michele Faloci Pulignani per rivendicare la ricchezza dell'architettura medievale umbra, fino ad allora quasi completamente ignorata dagli studiosi di arte italiana⁶. L'erudito folignate, inoltre, giunse a riconoscere nel Tempietto del Clitumno e nella basilica di San Salvatore opere appartenenti all'età paleocristiana e che quindi andavano considerate come i modelli a cui si sarebbe successivamente ispirata la scuola di marmorarii umbri che avrebbe dato vita ad una rinascita dell'arte attraverso il riuso e l'imitazione dell'antico.

Lo schiudersi del nuovo secolo segnò anche una fase di passaggio per gli studi sull'arte del Medioevo in Umbria e il primo ad abbandonare i toni del racconto leggendario, teso a rievocare in termini celebrativi gli antichi artefici, per porsi invece in una prospettiva più analitica fu Umberto Gnoli. In alcune brevi note apparse nel 1906⁷, lo studioso descriveva l'arte del XII secolo come espressione di una spiritualità a vocazione fortemente territoriale, profondamente condizionata dalle vicende storiche vissute dalle singole città. Parlando dell'architettura, già tracciava un parallelo, che sarà ripreso dalla critica almeno fino alla metà del Novecento, con le "scuole di Francia", ma notava allo stesso tempo le similitudini con i coevi monumenti del Lazio e dell'Abruzzo. Con notevole anticipo escludeva poi che l'edilizia della regione fosse in qualche modo da riferirsi ad artisti lombardi o comacini, prendendo le distanze da quel filone ottocentesco di studi che, mirando alla celebrazione dell'identità nazionale, aveva rintracciato l'opera dei *magistri* provenienti dalla Lombardia nell'architettura medievale di tutta Italia⁸.

Poco più tardi fu Lorenzo Fiocca a provare a delineare le caratteristiche del linguaggio romanico nella regione, ribaltando però le conclusioni a cui era giunto Gnoli e sostenendo la tesi secondo la quale in Umbria le forme lombarde si sarebbero dimostrate talmente

⁶ M. FALOCI PULIGNANI, *Una pagina di arte umbra*, Foligno, 1903. La critica era rivolta soprattutto al Cattaneo (R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al 1000 circa*, Venezia, 1889); al Venturi (A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Milano, 1902); al Rivoira (G. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, vol. I, Roma, 1901).

⁷ U. GNOLI, *L'arte romanica in Umbria*, in "Augusta Perusia", I, 2-3, 1906, pp. 22-25; 41-43.

⁸ È il caso dell'opera di G. MERZARIO, *I maestri comacini. Storia artistica di Mille Duecento anni*, Milano, 1893, dove anche il duomo d'Assisi è ricondotto all'opera dei Comacini, o del già citato G. RIVOIRA, *Le origini...* cit. Per questo filone di studi, si veda A. QUINTAVALLE, *Arte lombarda e idea di nazione nel dibattito fra il secolo XIX e gli inizi del XX*, in *Il Medioevo della Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile – 16 luglio 2006), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 2006, pp. 29-46.

persistenti da bloccare la successiva affermazione del gotico, che infatti si sarebbe manifestata soltanto attraverso l'applicazione dell'arco acuto e delle volte a crociera⁹.

Quello dell'influenza lombarda fu un tema rilanciato nel 1927 da Pietro Toesca, che ravvisava negli edifici umbri, oltre ai richiami alla tradizione classica, l'adozione di elementi architettonici tipici dell'Italia settentrionale, come gli archetti pensili e le loggette, sottolineando inoltre la precoce importazione di un elemento gotico come il rosone. Su questo duplice binario di riferimenti all'antico e alla plastica lombarda inquadrava poi anche la produzione scultorea della regione¹⁰.

Esattamente un decennio più tardi, un passaggio fondamentale per la conoscenza dei singoli monumenti fu possibile grazie all'opera di Ugo Tarchi che corredò il suo volume, dedicato all'arte romanica in Umbria e nella Sabina, di un importante apparato di fotografie e rilievi architettonici¹¹. Sulle orme del Kingsley Porter (il cui carattere profondamente innovativo, tra l'altro, non era stato immediatamente recepito dal mondo accademico italiano), la fotografia assurgeva a strumento irrinunciabile per lo studio e la comprensione degli sviluppi artistici di una determinata area geografica e culturale.

Il libro del Tarchi fu edito in un momento di pieno *revival* del mito dei comancini, rinverdito quello stesso anno da Géza de Francovich in un vasto affresco sull'influenza delle officine lombarde sulla scultura italiana ed europea nella stagione romanica¹², in cui rientrava anche l'Umbria, dove “lo stile comasco-pavese trovò sviluppi e timbri nuovi grazie al vigoroso affermarsi di maestranze locali”. Le origini dello studioso, nativo di Gorizia e quindi al confine tra l'Italia e l'allora Impero austro-ungarico, l'avevano spinto ad indagare, attraverso le sue ricerche, le relazioni e le modalità di trasmissione delle forme artistiche tra diverse culture. Si occupò, ad esempio, di arte siriana sondando il campo, quanto mai attuale, dei rapporti tra Oriente e Occidente. In quest'ottica, il suo saggio sulla corrente comasca intendeva analizzare, di fronte alla diffusione a livello europeo di un fenomeno artistico, le risposte che erano state prodotte su di un piano locale. Basandosi però sull'idea della migrazione delle maestranze che avrebbero divulgato in tutta Europa il proprio *know-how*, il

⁹ L. FIOCCA, *Il Medioevo nell'arte umbra. Preliminari*, in “Vita d'Arte”, VI, 71-72, 1913, pp. 133-152; ID., *Architettura romanico-cristiana nell'Umbria*, in “Arte Cristiana”, 4, 1916, pp. 267-273; 301-314.

¹⁰ P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, *Il Medioevo*, Torino, 1927, pp. 577-581; 823-826.

¹¹ U. TARCHI, *L'arte nell'Umbria e nella Sabina*, vol. II, Milano, 1937.

¹² G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca nella scultura romanica europea. II. La diffusione*, in “Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte”, VI, 1937, pp. 47-129.

dato prevalente riscontrato anche nell'arte romanica dell'Umbria finiva con l'essere riconosciuto nell'impronta tipologica lombarda.

A distanza di appena un anno, un indirizzo diverso venne tracciato da Wolfgang Krönig che, in un ampio studio sulla diffusione delle chiese a sala in Italia centrale, pose l'accento sui caratteri architettonici che legavano alcuni dei principali edifici religiosi romanici umbri alle aree strettamente contigue, come l'Abruzzo e le Marche¹³.

Il dopoguerra inaugurò una difficile stagione in cui la Direzione generale delle Belle Arti ebbe il compito di rimettere in sicurezza il patrimonio artistico italiano, obiettivo raggiunto grazie ad una felice congiunzione delle attività di ricerca e di tutela portate avanti parallelamente dai funzionari e all'attività dei gabinetti di restauro delle Soprintendenze.

Allo schiudersi degli anni Cinquanta, la monografia di Mario Salmi dedicata alla basilica di San Salvatore a Spoleto, riferita dallo studioso al V secolo, indagò la fortuna che il monumento avrebbe poi esercitato sulle chiese sorte nelle aree limitrofe in età romanica¹⁴. Partendo da questo riesame dei precedenti locali – il San Salvatore, ma anche il già citato Tempietto sul Clitumno –, da cui deriva quella forte vena di classicità che scorre attraverso l'architettura e la scultura in Umbria nei secoli del basso Medioevo, e in un contesto mirato agli interventi sul territorio, nel 1952 l'allora direttore generale Guglielmo De Angelis d'Ossat riprese il discorso sulle caratteristiche dell'architettura medievale della regione, ponendo l'accento sugli elementi autoctoni e ridimensionando, per quanto riguarda il periodo romanico, il peso degli prestiti romani e lombardi¹⁵. La rivalutazione fu forse eccessiva, perché non poteva ancora giovare degli studi sul perduto relativi ai singoli monumenti.

Del resto, in quella medesima sede Achille Bertini Calosso, occupandosi invece della scultura duecentesca, rimarcava il gusto per il colore importato dai marmorari romani e il senso maturo della forma dovuto alla penetrazione della corrente artistica sviluppatasi tra Lombardia ed Emilia¹⁶. C'è da notare che le osservazioni dello studioso si riferivano però alle sculture del duomo di Foligno per le quali, come vedremo, è stata recentemente avanzata una datazione al pieno Duecento.

Sempre nel 1952, per volontà di Giuseppe Ermini, professore dell'Università di Perugia divenuto poi Ministro della Pubblica Istruzione, fu fondato a Spoleto il Centro Italiano di

¹³ W. KRÖNIG, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 2, 1938, pp. 1-139.

¹⁴ M. SALMI, *La basilica di San Salvatore di Spoleto*, Firenze, 1951.

¹⁵ G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'architettura sacra nel Medioevo in Umbria*, in *L'Umbria nella storia, nella letteratura, nell'arte*, Bologna, 1954, pp. 251-271.

¹⁶ A. BERTINI CALOSSO, *La scultura del Duecento in Umbria*, in *L'Umbria nella storia...cit.*, pp. 275-292.

Studi sull'Alto Medioevo, un istituto che, nel corso degli anni, è diventato una prestigiosa sede di convegni e di studi interdisciplinari dedicati alla storia e alla cultura dell'alto Medioevo e che, grazie alla sua costante attività editoriale, ha permesso la pubblicazione di importanti contributi scientifici che hanno affrontato sotto vari aspetti il periodo cronologico che va dal V all'XI secolo.

Nello stesso periodo decisivi passi avanti nella conoscenza delle emergenze architettoniche medievali umbre furono compiuti grazie all'attività di ritrovamenti e recuperi svolta dalla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria e resa possibile anche dal miglioramento della viabilità, che permise di raggiungere zone fino ad allora impervie.

Alla direzione dell'organo di tutela si avvicendarono Gisberto Martelli (fino al 1965) e Renzo Pardi (1966-1974). Fu grazie all'incremento della viabilità che venne riscoperta l'abbazia di San Felice di Giano, attorno alla quale, attraverso uno studio comparato tra edifici tipologicamente affini, Martelli giunse a definire i caratteri propri di un gruppo di edifici spoletini sorti alla metà del XII secolo¹⁷. Le ricerche di Renzo Pardi si mossero sullo stesso terreno di confronti planimetrici, alzati e tecniche costruttive per tentare di risolvere problemi cronologici e per chiarire il ruolo svolto dall'architettura italiana nella messa a punto del sistema voltato a botte, recuperando anche le riflessioni svolte da Krönig¹⁸.

Alla base di questi lavori restava l'idea che lo sviluppo del romanico in Umbria dovesse essere interpretato come una conseguenza dell'influenza esercitata dalle tecniche e dei sistemi costruttivi provenienti dalla Francia. Assieme ad una serie di opere dedicate ad aree specifiche, frutto di un'attività di ricognizione sul territorio svolta soprattutto negli anni Sessanta e Settanta dello scorso secolo¹⁹, gli studi del Martelli e del Pardi hanno avuto il merito di rendere noti monumenti fino ad allora inediti o misconosciuti.

Nel 1961 intanto, Karl Noehles, partendo dalla dettagliata analisi del San Pietro di Tuscania, aveva inquadrato la chiesa in un gruppo di edifici ecclesiastici sorti tra XII e XIII secolo tra la Tuscia e il Ducato di Spoleto, ricavandone l'ampia possibilità di riscontri morfologici e

¹⁷ G. MARTELLI, *L'abbazia di San Felice di Giano e un gruppo di chiese romaniche intorno a Spoleto*, in "Palladio", 7, 1957, pp. 74-91. Ma allo studioso si deve anche un altro studio fondamentale: *Le più antiche cripte dell'Umbria*, in *Aspetti dell'Umbria dall'inizio del secolo VIII alla fine del secolo XI*, Atti del III Convegno di Studi umbri (Gubbio, 23-27 maggio 1965), Gubbio, 1966, pp. 323-353.

¹⁸ R. PARDI, *Ricerche di architettura religiosa medioevale in Umbria*, Perugia, 1972; ID., *Monumenti medioevali umbri. Raccolta di studi di architettura religiosa*, Perugia, 1975.

¹⁹ B. TOSCANO, *Spoleto in pietre*, Spoleto, 1963; ID., *La Valnerina*, Roma, 1977; ID., *Spoleto*, Roma, 1978; ID., *Terni*, Roma, 1980; I. MORETTI – R. STOPANI, *Architettura romanica religiosa a Gubbio e nel territorio della sua antica diocesi*, Firenze, 1973; A. PRANDI, *Narni*, Roma, 1973, pp. 185-245; ID., *L'arte a San Gemini*, in *San Gemini e Carsuale*, a cura di U. CIOTTI, Milano, 1976, pp. 241-352.

avviando, al contempo, un'indagine su alcuni elementi ricorrenti nei programmi iconografici sottesi alla decorazione lapidea²⁰.

I risultati di questo ventennio di ricerche furono riassunti nel volume *Umbria romanica*, che presentava una serie di schede descrittive relative ai principali edifici della regione e un consistente apparato fotografico²¹, ma ben più esemplare risultò poco dopo la monografia dedicata al San Pietro di Spoleto da Joan Esch che, riprendendo il percorso tracciato anni prima dal Noehles, compì un'approfondita analisi iconografica delle sculture della facciata²². Nuove prospettive, nell'ottica di una definizione degli aspetti caratterizzanti del "romanico spoletino" in rapporto al contesto italiano ed europeo, furono quindi aperte da un fondamentale contributo di Adriano Peroni²³.

Il terremoto del 1997 ha sancito un ulteriore spartiacque nella storia delle ricerche concernenti il patrimonio artistico dell'Umbria. In occasione delle campagne di restauro che hanno interessato alcuni dei principali monumenti della regione, sono state intraprese ricerche sistematiche ed interdisciplinari, confluite in una serie di pubblicazioni²⁴ che, dall'analisi dei dati materiali, sono state volte a ricostruire l'aspetto originario dei singoli edifici e a determinarne le modificazioni subite nel corso dei secoli. Contestualmente si è cercato di fornire nuovi apporti alla comprensione del linguaggio artistico locale, contribuendo sempre più a svincolarlo dal peso esercitato dalle correnti ed influenze allogene.

Dopo alcune recenti monografie²⁵ e più ampi studi a carattere generale e catalogativo²⁶, la stagione romanica tra Umbria e Marche è stata oggetto delle indagini scaturite da un progetto PRIN, promosso da Enrica Neri Lusanna presso il Dipartimento Uomo e Territorio della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia e ha avuto come risultato la realizzazione di un volume²⁷ che ha riconsiderato vari aspetti di quest'area culturale,

²⁰ K. NOEHLES, *Die Fassade von S. Pietro in Tuscania ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 9/10, 1961/62, pp. 13-72.

²¹ *Italia Romanica. L'Umbria*, a cura di S. CHIERICI, Milano, 1979.

²² J. ESCH, *La chiesa di San Pietro a Spoleto*, Firenze, 1981.

²³ A. PERONI, *Elementi di continuità e di innovazione nel romanico spoletino*, in *Atti del IX congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 27 settembre – 2 ottobre 1982), Spoleto, 1983, pp. 683-712.

²⁴ A qualche anno prima del sisma risale *Foligno a. D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, a cura di G. BENAZZI, Cinisello Balsamo, 1993. A conclusione dei relativi restauri sono invece stati editi *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999; *La cattedrale di Spoleto*, a cura di G. BENAZZI – G. CARBONARA, Milano, 2002.

²⁵ Tra le quali va anche citata F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte*, Spoleto, 2006.

²⁶ M. T. GIGLIOZZI, *Architettura romanica in Umbria*, Roma, 2000; R. PARDI, *Architettura religiosa medievale in Umbria*, Spoleto, 2000; B. SPERANDIO, *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia, 2001.

²⁷ *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013.

puntando a recuperare, per quanto possibile, il contesto d'origine delle opere e dei monumenti considerati.

In questa prospettiva si è inserita la mia attività di ricerca, mirata ad approfondire uno degli esempi più rilevanti del Romanico "umbro": il Duomo di San Rufino ad Assisi, con particolare attenzione alla ricca decorazione plastica della facciata (**fig. 1**). Fondata nel 1140, come ci è stato tramandato da una lapide originariamente murata al di fuori dell'abside, la cattedrale ebbe una vicenda costruttiva particolarmente lunga e complicata, difficile da ricomporre anche a causa dei successivi interventi cinquecenteschi che ne hanno completamente stravolto la struttura interna.

Nell'approccio all'indagine, ho seguito un indirizzo già tracciato dai più recenti interventi dedicati allo studio di Assisi durante il Medioevo su di un piano strettamente storico. A premessa della raccolta dei suoi saggi sulla storia urbana tra XII e XIII secolo, Nicolangelo D'Acunto ha infatti sottolineato come sulla cittadina umbra continui a gravare la pesante eredità francescana, che ha spesso condizionato l'interpretazione delle vicende che l'hanno vista coinvolta e ha fatto sì che la sua dimensione di città-stato, assimilabile a quella di tanti comuni centro-settentrionali, passasse in secondo piano rispetto alla rivoluzione religiosa di cui essa fu teatro²⁸.

Un fenomeno analogo può essere riscontrato se si guarda ad Assisi anche in un'ottica storico-artistica. La città rappresenta il punto privilegiato per osservare un passaggio fondamentale nell'evoluzione degli stili. "In Umbria", scriveva Angiola Maria Romanini, "il Duecento si apre romanico ... si chiude gotico"²⁹. Il monumentale prospetto di San Rufino intona il canto del cigno di una civiltà artistica che, in pochi decenni, verrà superata dalle nuove istanze gotiche irradiate, a pochi metri di distanza, dal cantiere di San Francesco, anche se alcuni elementi caratterizzanti il romanico come l'uso del rosone, probabilmente maturato per la prima volta in area umbra (e non importato dalla Francia, come voleva il Toesca), verranno assimilati dal nuovo linguaggio gotico e diffusi a livello europeo.

Nonostante ciò, le ricerche sulla cattedrale assisana, benché da sempre riconosciuta come uno dei massimi episodi della stagione romanica in Umbria, sono relativamente limitate rispetto all'attenzione da sempre riservata al tempio francescano e al suo ruolo discriminante nella storia dell'arte italiana.

²⁸ N. D'ACUNTO, *Assisi nel Medio Evo. Studi di storia ecclesiastica e civile*, Assisi, 2002, p. 7.

²⁹ A. M. ROMANINI, *L'architettura dei primi insediamenti francescani*, in "Storia della città", VIII, 26/27, 1983, pp. 9-14, in particolare p. 10.

Un nuovo interesse per il monumento è scaturito soltanto in occasione dei lavori di restauro, risalenti agli anni Novanta dello scorso secolo, ed è confluito in una pubblicazione monografica³⁰ che, riassumendo lo stato degli studi prodotti fino a quel momento ed affrontando una prima indagine del contesto storico e artistico in cui venne realizzata la chiesa, ha rappresentato la necessaria premessa per il mio lavoro.

Al motto di “non solo Francesco” lanciato da D’Acunto, ho quindi deciso di impostare le ricerche rovesciando il cono visuale e prendendo le mosse non dal dato emergente – la figura del Poverello e la sua influenza sulla vita cittadina – ma dall’analisi di quella società in cui questa stessa emergenza si inserisce e che trova, ad Assisi come altrove, la sua espressione civica e spirituale nell’erigenda cattedrale dedicata al santo patrono.

Dalla ricomposizione del contesto di questa città ancor lungi dall’essere serafica, all’interno della quale Francesco è attore ma non ancora unico protagonista, è quindi necessario partire, allo scopo di verificare se e come determinati fattori di natura sociale, politica e culturale si siano riverberati sulle scelte artistiche compiute, soprattutto nell’erezione del fastoso frontespizio.

Il secondo obiettivo che questo studio si prefigge è quello di procedere ad un riesame dei tempi e delle modalità di fabbricazione attraverso i dati che provengono dalla documentazione di restauro, indispensabili per individuare eventuali elementi di ripristino onde permettere un esame filologico dell’apparato originale, ma anche per analizzare le fasi costruttive della facciata che, dopo un iniziale progetto a quattro salienti, fu interrotta e successivamente completata con un timpano triangolare. Nello studio delle modifiche subite dal prospetto, vaglieremo poi le fonti iconografiche storiche relative alla facciata, per sottoporre a revisione l’attendibilità delle vedute del paesaggio urbano per lo studio della storia dei monumenti.

Il confronto, più volte invocato, con la cattedrale di Santa Maria Assunta a Spoleto renderà inoltre opportuna una riconsiderazione dello spinoso dibattito che ha per oggetto la cronologia e le trasformazioni del frontespizio spoletino, frutto di diversi rifacimenti.

Il lavoro di ricontestualizzazione dovrà poi essere allargato ad uno studio comparativo di alcune delle principali architetture romaniche sorte nello stesso periodo tra Umbria, Marche, Abruzzo e alto Lazio, teso ad analizzare le relazioni che le legano a San Rufino. L’intento sarà quello di tentare di stabilire una corretta successione cronologica facendo luce sulle modalità evolutive del sistema-facciata in questa regione artistica a cavallo tra XII e XIII

³⁰ *La cattedrale di San Rufino...* cit.

secolo. Prenderemo pertanto in considerazione i principali tratti connotativi dei prospetti di questo gruppo di edifici, ovvero l'adozione del modello basilicale, il caratteristico sistema impaginativo basato su una rigida partizione delle superfici, l'evoluzione del rosone, la ricerca di effetti cromatici perseguita attraverso l'uso del colore e l'impiego di elementi polimaterici. Per quanto riguarda il problema dell'interpretazione iconografica delle sculture, un punto di partenza sarà costituito dalle chiavi di lettura fin qui avanzate, riducibili a due diverse proposte: la prima diretta a conferire alla decorazione plastica un significato antieretico; la seconda basata sul pensiero dell'abate Gioacchino da Fiore, che sarebbe stato tradotto in pietra sulla facciata della cattedrale assisana.

Amplieremo quindi la ricerca focalizzandoci soprattutto sui *Bestiari*, principali testi ispiratori della scultura monumentale di questo periodo, e rivolgendo l'attenzione anche ad ulteriori possibili fonti letterarie e al confronto con altre coeve testimonianze artistiche.

L'ultima tappa di questo lavoro coinciderà con uno studio filologico dell'arredo plastico, a partire dalle recenti indagini che hanno fatto luce sull'operato, in Umbria, della maestranza condotta da Rodolfo e Binello, i due artefici che hanno impresso i loro nomi sulle facciate delle chiese di San Michele e di San Silvestro a Bevagna e al cui ambito è stata ricondotta anche la decorazione della facciata di San Rufino. Analizzeremo quindi le sculture assisiati in relazione agli altri cantieri che vedono coinvolti i due artefici, muovendoci all'interno dei confini già tracciati dalla critica che, come abbiamo visto, ha da sempre riconosciuto nello stretto dialogo con l'antico e nell'influsso di altre correnti artistiche i caratteri fondanti del linguaggio plastico sviluppatosi in Umbria durante la stagione romanica.

Sarà infine opportuno riconsiderare alcuni problemi attributivi che riguardano la maestranza diretta da Rodolfo e Binello, come quello della decorazione del prospetto di Santa Maria Maggiore a Tuscania.

In sintesi scopo di questo studio è quello di affrontare una lettura della cattedrale di Assisi e della sua facciata da diverse angolazioni e da molteplici punti di vista, così come impongono le attuali prospettive di ricerca in campo storico-artistico.

I. Il Duomo di San Rufino

I.1 Il culto di san Rufino ad Assisi, le origini della cattedrale e la nascita dell'identità civica.

È merito di Giuseppe Di Costanzo¹, abate di San Pietro in Assisi tra il 1786 e il 1806, aver affrontato un primo sistematico studio sulle fonti relative al culto di san Rufino, venerato come martire e primo vescovo della cittadina umbra. Le fonti agiografiche, prime fra tutte il *Sermone XXXVI* di san Pier Damiani (m. 1072) in lode di san Rufino, tramandano che quest'ultimo, vescovo di Amasia, città del Ponto, dopo aver convertito il proconsole di quella regione, sarebbe giunto con suo figlio Cesidio a Trasacco, paese della Marsica sulle rive del lago del Fucino. Da qui si sarebbe spinto in Umbria e avrebbe cominciato ad evangelizzare la popolazione di Assisi ma, tra il 236 e il 240, denunciato come cristiano dai pagani di fronte al console romano Aspasio, sarebbe stato crudelmente torturato e infine gettato nel fiume Chiascio con una pietra al collo². Miracolosamente ritrovato dai fedeli, il corpo del martire sarebbe stato posto in un antico sarcofago marmoreo e custodito nella località di Costano³, per poi essere traslato in una piccola chiesa urbana.

L'analisi del Di Costanzo, dimostrando come la festività del patrono cadesse l'11 di agosto, e non il 31 di luglio, com'era stato erroneamente riportato da Pier Damiani e dai suoi copisti, confutò l'esistenza di una pluralità di santi venerati sotto questo nome. L'abate, inoltre, chiarì come il sermone di Pier Damiani fosse stato scritto dopo il 1052, anno in cui risulta ancora vivo Ugone, vescovo di Assisi, che l'autore ricorda invece morto⁴. Inoltre nel 1053 Pier

¹ G. DI COSTANZO, *Disamina degli scrittori e dei monumenti riguardanti S. Rufino vescovo e martire di Assisi*, Assisi, 1797. Tra gli interventi precedenti, andranno almeno citati L. IACOBILLI, *Vite dei santi e beati dell'Umbria. Tomi 3*, Foligno, 1647-1661, tomo I, pp. 701-704; O. SPADER, *Assisiensis Ecclesiae prima quatuor luminaria*, Fulginei, 1715. Sullo stesso tema, si veda anche N. ANGELINI, *Brevi notizie intorno a S. Rufino, vescovo e martire*, Roma, 1862.

² Il culto di san Rufino ad Assisi è stato l'oggetto degli approfonditi studi di A. BRUNACCI, *Leggende e culto di S. Rufino in Assisi*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria dell'Umbria", XLV, 1948, pp. 5-91 (ripubblicato in *La cattedrale di san Rufino...* cit., pp. 14-40); ID., *Santi umbri nel "Passionario" di Perugia*, in *Aspetti dell'Umbria dall'inizio del secolo VIII alla fine del secolo XI*, Atti del III Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 23-27 maggio 1965), Gubbio-Perugia, 1966, pp. 255-271; ID., s. v. *Rufino, vescovo di Assisi*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma, 1968, cc. 466-475.

³ L'esistenza di una chiesa dedicata a san Rufino in località Costano è citata in una pergamena del 1038. Secondo un'antica tradizione, in questo luogo sarebbe avvenuto il martirio del santo. La località, infatti, è denominata *vocabulo S. Ruffini* anche in una pergamena del 1354. A. BRUNACCI, *Leggende...* cit., p. 34.

⁴ Ugo è nominato per la prima volta vescovo in una pergamena del 1036 (G. DI COSTANZO, *Disamina...* cit., p. 375). Nel 1042 riceve una donazione in favore delle chiese di Santa Maria e di San Rufino, entrambe denominate episcopio, e nel 1051 dà in enfiteusi alcune terre del vescovado. In una pergamena del 1052, datata nel mese di

Damiani soggiornò nell'eremo del monte Pregio presso Perugia, dove poté agevolmente venire a conoscenza dei fatti narrati a proposito del patrono di Assisi⁵.

L'occasione del componimento sarebbe stato il trasporto in città del sarcofago in cui erano state in origine riposte le spoglie di san Rufino, al momento del ritrovamento del suo corpo nelle acque del Chiascio. L'evento avrebbe scatenato una lite tra il popolo assisiato, che desiderava che la cassa marmorea tornasse ad accogliere i resti del santo, custoditi nella *parva basilica* a lui intitolata, e il vescovo Ugo, il quale avrebbe preferito che il sarcofago fosse trasferito nella cattedrale di Santa Maria Maggiore che, priva delle reliquie del patrono della città, avrebbe così almeno potuto fregiarsi dell'onore di ospitare la sua sepoltura. Prima che si scatenasse una lotta armata tra le due opposte fazioni, sette soli uomini del popolo sarebbero riusciti miracolosamente a prevalere sui sessanta sostenitori del vescovo nel condurre il sarcofago nella piccola basilica urbana. Questa straordinaria circostanza avrebbe convinto Ugo a cedere alla volontà dei fedeli e a far edificare in quello stesso luogo una nuova, grandiosa chiesa in onore del patrono, che sarebbe dovuta diventare la futura cattedrale della città. Il sarcofago con le ossa del martire fu collocato sotto l'altare principale della nuova basilica⁶. Tali eventi, secondo il Di Costanzo, si sarebbero compiuti prima del 1029, quando la chiesa che ospitava il *beatum sanctum Rufinum* risulta già eretta in canonica, con tanto di priore, canonici e chierici⁷, ed è dunque verosimile che essa avesse ormai acquisito il titolo di cattedrale, con cui è peraltro già qualificata in un documento del 1035⁸.

San Pier Damiani narra che, dopo il trasporto dell'urna sepolcrale, fu ritrovata una *passionis historia* dedicata al martire assisiato. Questo testo (a cui attinse lo stesso santo per il suo *Inno* in onore di san Rufino) è stato attentamente analizzato nelle sue varie redazioni da Aldo Brunacci⁹, che ne ha fissato la data di composizione tra il IX secolo e i primi anni dell'XI. La versione di questa *Passio Sancti Rufini* contenuta in un codice dell'Archivio Capitolare della

febbraio, risulta ancora vivo. Nel 1048, guidò la legazione romana inviata all'imperatore Arrigo II in occasione della Dieta di Worms, per l'elezione di Leone IX. G. DI COSTANZO, *Disamina...* cit., pp. 236-240; S. MOCHI ONORY, *Ricerche sui poteri civili dei Vescovi nelle città umbre durante l'alto medioevo*, Roma, 1930, p. 209.

⁵ Come ha più recentemente chiarito Aldo Brunacci (si veda nota 2), il componimento risale sicuramente a una data precedente al 1069, anno di datazione dei codici 358 e 359 del monastero di Montecassino, che contengono, tra le altre opere del Santo Dottore, anche il sermone in onore di san Rufino.

⁶ Per le vicende di questo sarcofago, si veda G. ELISEI, *Illustrazione di un sarcofago gentilese ora esistente nel sotterraneo dell'antica chiesa Ugoniana sotto la presente cattedrale di San Rufino vescovo e martire di Assisi*, in "Atti dell'Accademia Properziana del Subasio", 3, Assisi, 1895, pp. 33-49 e oltre nel testo.

⁷ La notizia è riportata in una pergamena, datata nel mese di gennaio 1029, conservata presso l'Archivio Diocesano di Assisi e resa nota da G. DI COSTANZO, *Disamina...* cit., p. 237.

⁸ Archivio della Cattedrale di San Rufino, Fascicolo I, n. 22. A. BRUNACCI, *Leggende e culto...* cit., p. 17.

⁹ Si veda nota 2.

Cattedrale di Assisi, databile alla fine del XIV secolo, è arricchita da due leggende, risalenti al medesimo turno di tempo, relative al ritrovamento del corpo del santo patrono. L'*Inventio prima* descrive il prodigioso rinvenimento, che sarebbe avvenuto nel V secolo, dei resti di san Rufino nel fiume Chiascio. Secondo un *topos* agiografico ampiamente diffuso, la salma, incorrotta, sarebbe stata trasportata in città su un carro trainato da una coppia di buoi. Giunti nei pressi della cattedrale di Santa Maria Maggiore¹⁰, le due bestie però si rifiutarono categoricamente di proseguire. Su consiglio di due anziani e misteriosi pellegrini, al carro furono quindi attaccati due giovenchi che furono fatti vagare liberamente. Questi condussero il carro lungo la via superiore che portava alla piazza e si fermarono nei pressi di un sito detto *Buona Madre*, toponimo derivato dall'antica presenza di un tempio così denominato¹¹. Trattandosi tuttavia di un luogo semi-abbandonato, i fedeli decisero di trasferire il corpo del santo in cima al colle su cui sorgeva la rocca e, seppellitolo, iniziarono a edificare una chiesa. I lavori tuttavia non avanzavano, perché la fabbrica veniva misteriosamente abbattuta tutte le notti. I cittadini di Assisi compresero così di aver disobbedito alla volontà divina: riportarono quindi le spoglie del loro vescovo e martire nel luogo indicato dai buoi e costruirono lì la *parva basilica*.

L'*Inventio secunda*, scritta sotto forma di lettera attribuita al vescovo Guido II, è invece dedicata al successivo ritrovamento delle reliquie del patrono, che sarebbe avvenuto nel 1212¹². A quel tempo, i fedeli, pur sapendo che il corpo era custodito all'interno della chiesa dedicata al santo vescovo, ignoravano il luogo preciso, che fu rivelato dall'apparizione di un angelo ad alcuni cittadini. In seguito a quest'epifania, le sacre spoglie furono rinvenute in una cassa di legno che giaceva sott'acqua nella cripta e furono trasferite nella chiesa superiore. Questa seconda leggenda è all'origine dell'antica, erronea convinzione per la quale la traslazione del corpo di san Rufino nella città di Assisi, e quindi l'erezione della *parva*

¹⁰ Secondo il testo della leggenda, il carro sarebbe stato introdotto in città attraverso la Porta San Pietro che, come ha fatto notare Brunacci (*Leggende...cit.*, p. 26), in realtà venne edificata soltanto dopo l'ampliamento delle mura urbane del 1317. Questo dettaglio assume importanza fondamentale nel datare l'*Inventio prima* e il *Lezionario* dell'Archivio Capitolare di Assisi che le raccoglie soltanto dopo tale data.

¹¹ Una testimonianza dell'antico tempio intitolato alla Buona Madre si ritrova in un atto dell'Archivio della Cattedrale di San Rufino del 1085, fascicolo I, n. 105, in cui si legge: *Ecclesia Sancti Rufini que est edificatus intus civitate Asisina in vocabulo Bona Matre*. Ancora nel 1228 è nominato un certo *Guittone de Bona Matre* (Archivio della Cattedrale di San Rufino, fac. III, n. 35. Si veda A. FORTINI, *Nova Vita di San Francesco*, vol. III, Roma, 1959-69, p. 35). *Bona Mater*, in realtà, è un appellativo che i cittadini di Assisi diedero alla *Bona Dea*, una divinità matriarcale molto venerata in Italia centrale dagli antichi popoli italici. D. BRUSCHELLI, *Asisi, città serafica e santuarii che la decorano*, Orvieto, 1824, p. 14.

¹² In realtà, come vedremo più avanti, nel 1212 avvenne soltanto la traslazione delle spoglie del martire dalla basilica ugoniana nella terza chiesa eretta in suo onore a partire dal 1140.

basilica a lui dedicata, dovrebbe risalire al V secolo, precisamente al 412. Come ha spiegato Brunacci, tale data si ricava infatti semplicemente sottraendo dal 1212, epoca della traslazione, gli 800 anni in cui, secondo l'*Inventio secunda*, i resti del martire sarebbero rimasti nascosti prima di essere trasportati in città¹³.

Con il conforto delle indagini del Brunacci, si può quindi affermare che è il *Sermone* di san Pier Damiani ad offrirci le notizie più antiche e attendibili sulle origini del culto del santo vescovo nella città di Assisi. Come già sottolineava il Di Costanzo, il sermone non può definirsi un panegirico o una semplice cronaca delle sue gesta¹⁴. Scopo principale del componimento è quello di celebrare i numerosi miracoli avvenuti in occasione del trasporto in città del sarcofago in cui avevano riposato le spoglie di san Rufino. In quest'ottica, siamo dunque portati a considerare il sermone e i fatti che ci ha tramandato – la lite tra il popolo e il vescovo, la fondazione della nuova chiesa, il conferimento del titolo di cattedrale all'erigenda basilica ugoniana – come frutto di quel particolare momento storico, ovvero l'inizio dell'XI secolo, in cui il culto verso il santo patrono diventa elemento fondante dell'identità civica dei futuri comuni italiani. Il rapporto di protezione che si instaura tra santi – martiri locali, *in primis* – e comunità urbane risale, in realtà, ad un momento molto precedente: ad offrircene una precocissima testimonianza è il *Carmen XIX* di Paolino da Nola (355-431), che designa san Felice *patronus* della sua città¹⁵. L'origine del culto del santo vescovo è stato individuato nella consuetudine di quello in carica a commemorare ufficialmente l'anniversario dei suoi predecessori. Queste prime forme di celebrazione si associano spesso alla tendenza a trasformare i primi pastori in martiri, data la priorità riconosciuta a quest'ultima categoria di santi¹⁶.

L'assurgere dei primi vescovi alla dignità dei martiri nella funzione di difesa e protezione dei centri urbani è un processo che giunge alla sua piena affermazione soltanto a partire dal VI secolo e che affonda le sue radici non solo nel ruolo di testimoni di Cristo svolto dai

¹³ La traslazione del corpo di san Rufino nella città di Assisi sarebbe avvenuta nel 412 per A. F. EGIDI, *Vite dei quattro celesti eroi S. Rufino vescovo e martire, S. Vittorino vescovo e martire, S. Rufino d'Arce martire e S. Vitale confessore*, Perugia, 1654, p. 5, e per O. SPADER, *Assisiensis...* cit., p. 30. Nella *Serie Quadruplici dei Vescovi*, fatta dipingere da monsignor Francesco Nerli (morto nel 1685) e conservata nella Pinacoteca Vescovile di Assisi, nel 412 risulta vescovo della città Basilio. Il catalogo è riportato da T. LOCCATELLI PAOLUCCI, *Serie quadruplici dei vescovi della città serafica*, Assisi, 1872. Al vescovo Basilio veniva dunque attribuita la responsabilità dell'erezione della prima basilica dedicata al santo patrono, come si legge anche in una lapide tuttora visibile nella navata destra della chiesa cattedrale.

¹⁴ G. DI COSTANZO, *Disamina...* cit., pp. 1-3.

¹⁵ A. M. ORSELLI, *L'immaginario religioso nella città medievale*, Ravenna, 1985, pp. 79-85.

¹⁶ Su questi fenomeni, J. C. PICARD, *Le souvenir des évêques. Sepultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X^e siècle*, Rome, 1988, pp. 680-688.

successori di Pietro nelle comunità cittadine dell'Alto Medioevo, ma anche nelle diverse funzioni pubbliche che essi esercitarono fin dagli albori dell'organizzazione della vita civile, e che comprendevano il prodigarsi per i prigionieri di guerra, la remissione o la riduzione dei carichi fiscali, la difesa della città dagli attacchi militari¹⁷. E anzi, sarà proprio la presenza del vescovo e la sua azione a conferire il rango di "città" alla prescelta sede diocesana. Tra il protovescovo e i centri urbani si va quindi instaurando un rapporto di patrocinio che troverà la sua massima espressione, da un punto di vista iconografico, nell'immagine del santo pastore che regge in mano la città cinta dalle mura.

Il sarcofago destinato a contenere le spoglie di san Rufino, che nel racconto di Pier Damiani è l'oggetto della lite tra vescovo e popolo, è ancor'oggi custodito nella cattedrale di Assisi (**fig. 2**). Si tratta di un manufatto in marmo lunense, rinvenuto probabilmente a Costano o nel Foro Sessoriano (in corrispondenza della Piazza Nuova), risalente al III secolo¹⁸ e accomunato a un gruppo di sarcofagi databile allo stesso periodo, in base ad evidenti analogie stilistiche. Riutilizzato come mensa d'altare della basilica ugoniana, è oggi conservato nella cripta. Il fronte principale è decorato da altorilievi che illustrano la *Storia di Diana ed Endimione*. In occasione del suo ricongiungimento al corpo di san Rufino, vi fu apposta l'iscrizione "*Corpus S. Rufini Episcopi et Martyris*"¹⁹.

Il reimpiego di sarcofagi classici è una consuetudine diffusa nell'arredo ecclesiastico dell'XI e del XII secolo. Questo genere di riutilizzo contribuisce a nobilitare ulteriormente la figura del santo, associando l'*auctoritas antiquitatis*, e quindi la garanzia di autenticità veicolata dal materiale di spoglio, alle reliquie oggetto del culto, a prescindere dai soggetti pagani raffigurati²⁰. In Umbria, il reimpiego in chiave ideologico-propagandistica si riscontra anche a Gubbio, per i santi Mariano e Giacomo, e a Todi, dove un sarcofago strigliato della fine del

¹⁷ A. M. ORSELLI, *L'immaginario religioso...* cit., pp. 137-161; EAD., *I santi vescovi*, in *I santi Patroni. Modelli di santità, culti e patronati in Occidente*, catalogo della mostra, a cura di C. LEONARDI - A. DEGL'INNOCENTI, Milano, 1999, pp. 35-41. Sul ruolo dei vescovi nelle città umbre durante l'alto medioevo, S. MOCHY ONORY, *Ricerche...* cit.; N. D'ACUNTO, *Preliminari sulle istituzioni nell'Umbria dell'età romanica*, in *Umbria e Marche in età romanica...* cit., pp. 13-18. Su questi stessi temi un panorama più generale è offerto da E. DUPRÈ THESEIDER, *Vescovi e città nell'Italia precomunale*, in *Vescovi e diocesi in Italia nel Medioevo (sec. IX-XIII)*, Padova, 1964, pp. 55-109; V. FRANCHETTI PARDO, *Città e cattedrale*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, Atti del I Convegno (Orvieto, 11-13 novembre 2005), a cura di L. ANDREANI - A. CANNISTRÀ, Orvieto, 2010, pp. 41-53.

¹⁸ A. PAOLETTI, *Materiali archeologici nelle chiese dell'Umbria. San Rufino-Assisi. Un gruppo di sarcofagi di età imperiale romana-tarda*, Perugia, 1958, pp. 5-10; L. CENCIAIOLI, *Elementi lapidei reimpiegati nella cripta di San Rufino*, in *La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 68-73.

¹⁹ Nel 1585, sul lato privo di decorazione a rilievo fu dipinta l'immagine del santo patrono.

²⁰ D. SCORTECCI, *Reimpiego, conservazione, imitazione dell'antico in Umbria tra alto e basso medioevo*, in *Umbria e Marche...* cit., p. 36. Il reimpiego di sarcofagi antichi è attestato anche in Italia settentrionale, come dimostrano i casi di Ravenna, Pavia, Brescia, Verona discussi da J.C. PICARD, *Le souvenir des évêques...* cit.

III secolo, riscoperto nell'area corrispondente all'antica cattedrale della città, la chiesa dei santi Giovanni e Paolo *de platea*, è stato tradizionalmente riconosciuto come il primo ricetto del corpo di san Callisto²¹.

Un altro spunto di riflessione offertoci dal sermone di san Pier Damiani è il trasferimento del titolo di cattedrale da Santa Maria Maggiore a un'altra sede all'interno della città, la basilica di San Rufino, per l'occasione ricostruita e ampliata. Tale situazione, ampiamente documentata per diverse città dell'Italia centro-settentrionale²² - e, per quanto riguarda l'Umbria, testimoniata anche dal caso della monumentalizzazione del primitivo sacello dedicato a san Giovenale a Narni, successivamente insignito del titolo di cattedrale a scapito della chiesa di Santa Maria Assunta²³ - è legata al fenomeno del recupero dei santi locali tipico delle città comunali tra XI e XII secolo, ed è a sua volta connesso alla nascita dell'identità civica che, come si è già osservato, si concretizzava nel culto e nel patrocinio del protovescovo. Il trasporto in città del sarcofago che aveva custodito le spoglie del martire Rufino diventa così il pretesto per assegnare alla chiesa eponima il ruolo di *sedes episcopi*, e dunque di nobilitare il culto del santo indigeno, testimoniando in questo modo la forte autorità vescovile che domina molti centri urbani e che ad Assisi è documentato dalla fermezza di Ugo, che si piega soltanto di fronte al manifestarsi della volontà divina. Donatella Scortecci²⁴ ha sostenuto che questo spostamento segna il passaggio dalla città antica a quella medievale, sancendo l'abbandono effettivo della primitiva *insula episcopalis*, che si era sviluppata fin dall'età paleocristiana nell'area già occupata dalla classe dirigente romana. In realtà, non è affatto certo che, nello stesso momento in cui la nuova basilica divenne la residenza del vescovo (e cioè a partire dal 1035), avvenne anche il trasferimento della sede liturgica: recentemente D'Acunto ha chiarito che Santa Maria continuò ad essere citata in relazione al vescovo e non solo per ragioni patrimoniali. Sembrerebbe cioè che Ugo sia rimasto *vicarius* di entrambe le chiese²⁵.

²¹ Ivi, p. 38.

²² C. VIOLANTE – C. D. FONSECA, *Ubicazione e dedizione delle cattedrali dalle origini al periodo romanico nelle città dell'Italia centro-settentrionale*, in *Il Romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica d'Occidente*, Atti del I convegno internazionale di studi medievali di storia e d'arte (Pistoia, 27 settembre-3 ottobre 1964), Pistoia, 1966, pp. 303-346.

²³ L. PANI ERMINI, *Edificio di culto e città nell'Umbria altomedievale*, in *Umbria cristiana. Dalla diffusione del culto al culto dei santi*, Atti del XV congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 23-28 ottobre 2000), Spoleto, 2001, pp. 393-424.

²⁴ D. SCORTECCI, *Trasformazione degli edifici pagani in edifici di culto cristiano*, in *Umbria cristiana.... cit.*, pp. 367-392.

²⁵ N. D'ACUNTO, *Assisi nel secolo XI. Pier Damiani, San Rufino e la "basilica ugoniana"*, Assisi, 2008, p. 23.

Anche se non è possibile stabilire con certezza il momento in cui esso divenne effettivo, lo spostamento del titolo di cattedrale da una sede all'altra ci offre una tappa importante nella definizione della topografia assisiata. Ma ad Assisi, non diversamente dalle altre città romane al passaggio tra Tardoantico e Alto Medioevo, il processo di occupazione fisica del territorio da parte dei luoghi di culto è perfettamente rintracciabile fin dalla sua origine, con la primitiva sepoltura del corpo del protovescovo in un sito extraurbano, la cappella di Costano. La consuetudine di porre le sepolture episcopali nei pressi della città è un ulteriore fattore che accomuna la storia di Assisi a quella di altri centri italiani nella redistribuzione degli spazi urbani in epoca altomedievale e che trae la sua giustificazione nella relazione, a cui si è precedentemente accennato, tra i due elementi connotativi della città nella sua accezione isidoriana di *urbs/civitas*: vescovo e cinta difensiva. Il primo, che, come abbiamo detto, rappresenta in molti casi l'unica autorità sopravvissuta ai molteplici cambiamenti di dominazione politica che si registrano negli agitati secoli dell'alto medioevo, è infatti custode delle reliquie dei santi protettori, simboleggianti l'elemento morale e affettivo distintivo dell'identità civica di ogni città. E, in continuità con l'età romana, quando le necropoli si trovavano lungo le strade al di fuori delle mura, i corpi di questi ultimi vengono in genere posti intorno alla cinta muraria. Questa tradizione viene celebrata anche in alcuni componimenti poetici, come il *Versum de Mediolano civitate* (740 ca., "felicamente riposano attorno alle mura") o l'analoga lode della città di Verona (*Versus de Verona*, 796 ca.), dove le reliquie sono addirittura disposte ordinatamente a formare una seconda cerchia urbana²⁶. In questi testi la funzione protettiva nei confronti della città si allarga a tutti quei santi titolari di chiese extraurbane, a prescindere dal fatto che esse conservino o meno delle reliquie.

Simili tradizioni sono documentate anche per l'Umbria: a Spoleto le due basiliche *extra moenia* dedicate ai santi Pietro e Paolo erano considerate "quasi idealmente a guardia" della città, mentre i due apostoli, *custodes sacratissimi*, in una fonte spoletina del X secolo vengono equiparati a due torri fortissime che proteggono Spoleto; san Giovenale, vescovo di Narni, originariamente sepolto *ad portam urbis*, in occasione della costruzione della nuova chiesa episcopale, la cui parete esterna si appoggia fisicamente sulle mura urbiche, viene "immurato"

²⁶ Per il rapporto di continuità tra età imperiale e alto Medioevo nella consuetudine di collocare le zone funerarie attorno alle città, documentabile fin al V secolo, si veda J.C. PICARD, *Le souvenir des évêques...* cit., pp. 327-343; 387-390. Inoltre, M. A. ORSELLI, *Simboli della città cristiana tra Tardoantico e Medioevo*, in *La città e il sacro*, a cura di F. CARDINI, Milano, 1994, pp. 421-450.

in un sacello scavato nella roccia viva della fondazione edilizia²⁷. Vescovo e cinta muraria vengono drammaticamente connessi anche nelle vicende di sant'Ercolano, che per ordine di Totila, forse nel 549, venne fatto decapitare e scorticare *super murum urbis*, violando così in un solo gesto i due simboli fondanti del sistema urtico²⁸, e in quelle di Terenziano, che subisce la stessa sorte nei pressi delle mura di Todi²⁹. Lo stretto rapporto che lega il protovescovo e la sua sede simbolica - la cattedrale - alla cinta muraria si concretizza anche nella prossimità dei complessi episcopali di età paleocristiana alla cinta difensiva³⁰. Nel caso di Assisi, Santa Maria Maggiore, sorta forse su un'antica *domus* adibita a edificio di culto e risalente, nella sua veste bizantina, al VI secolo³¹ era fisicamente addossata alle mura romane, in posizione attigua a una delle porte principali della città, quella di Moiano. Nel IX secolo, la chiesa venne ricostruita, ma di questo complesso altomedievale, probabilmente a navata unica, non resta oggi che l'area corrispondente al presbiterio, trasformata, nel corso del XII secolo, nella cripta dell'attuale chiesa romanica a tre navate³².

È opinione di Brunacci che, fuor di leggenda, la motivazione storica del trasferimento delle reliquie del santo in città e dunque della costruzione della primitiva San Rufino – documentata per la prima volta da una donazione a favore della chiesa, datata 1007 e conservata presso l'Archivio della Cattedrale³³ – debba essere identificata con la presenza dei Longobardi³⁴. Sempre tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo, l'affermarsi di Assisi come

²⁷ EAD., *Imagines urbium alla fine del Tardoantico*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del convegno internazionale (Bologna, 5-7 settembre 2001), a cura di F. BOCCHI - R. SMURRA, Roma, 2003, pp. 233-250.

²⁸ A. M. ORSELLI, *Profili episcopali*, in *Umbria cristiana...*cit., pp. 157-175.

²⁹ E. PAOLI, *L'agiografia umbra altomedievale*, in *Umbria cristiana...*cit., p. 513.

³⁰ P. TESTINI - G. CANTINO WATAGHIN - L. PANI ERMINI, *La cattedrale in Italia*, in *Actes du XI Congrès International d'Archeologie Chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste, 21-28 septembre 1986), Rome - Città del Vaticano, 1989, pp. 5-231.

³¹ D. SCORTECCI, *Trasformazione...*cit., p. 380. Di questa fase restano due capitelli, oggi ricoverati nel Palazzo dei Priori di Assisi, e l'architrave che attualmente decora l'accesso laterale della chiesa.

³² Santa Maria Maggiore risulta già investita del titolo di cattedrale in una pergamena datata 963 (Assisi, Archivio della Cattedrale di San Rufino, fasc. I, n. 2). La ricostruzione romanica dell'edificio si colloca tra il 1163, anno riportato sull'iscrizione alla base del rosone di facciata (si veda nota 76), e il 1216, data che compare su un'ulteriore epigrafe, oggi murata nel paramento esterno dell'abside. Su una terza iscrizione, oggi perduta, era incisa la data del 1228.

³³ Archivio della Cattedrale di San Rufino, Fascicolo I, n. 78. A. BRUNACCI, *Leggende...* cit., p. 31, nota 154.

³⁴ Un'ipotesi diversa è quella del Lanzoni (F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia*, vol. I, Faenza, 1927, pp. 461-480), che pensava che la traslazione fosse avvenuta nel IX secolo, durante le incursioni dei Saraceni. È probabile che Assisi, rimasta per buona parte del VII secolo sotto l'influenza della vicina Perugia, di dominazione bizantina, sia definitivamente entrata a far parte del Ducato di Spoleto a seguito dell'accordo stipulato con Bisanzio nel 680-681.

centro strategico del Ducato di Spoleto dettò anche la riedificazione della cerchia di mura, che seguì sostanzialmente il tracciato di quelle d'età romana³⁵.

All'accresciuta autorità episcopale si deve la fioritura di leggende intorno alle figure dei protovescovi che, come nel caso di san Rufino, hanno per oggetto miracolosi rinvenimenti e traslazioni³⁶, e che ebbero un ruolo rilevante nella formazione di una spiritualità a vocazione fortemente territoriale³⁷. Pur essendo state chiarite le loro origini tarde, le leggende riportate nel *Passionario* assisiense ci offrono un significativo indizio della stretta connessione che ad Assisi, così come nelle altre città italiane, fin da subito si instaurò tra vita civile e religiosa. A questo proposito, non deve meravigliare la posizione della primitiva chiesa di San Rufino in un luogo che, nella pianta di Assisi medievale ricostruita dal Bracaloni (**fig. 3**), appare relativamente decentrato rispetto a quello che era l'antico perimetro urbano, fino agli ingrandimenti promossi a partire dal 1228. Già Arnaldo Fortini³⁸, infatti, notava che la “*parva basilica*”, sorta nei pressi dell'antico tempio della Buona Madre, insisteva nella zona un tempo occupata dal teatro e dall'anfiteatro romano, corrispondente all'antica acropoli. Quest'area è indicata fin dai tempi remoti come *Perlascio* o *Perlaxium*, termine di origine longobarda che significa appunto “anfiteatro” e da cui deriva anche l'attuale denominazione di Porta Perlici. Nell'XI secolo, al momento del trasferimento del titolo di cattedrale in favore della nuova chiesa ugoniana e del definitivo abbandono dell'*insula episcopalis* sviluppatasi attorno a Santa Maria Maggiore, la zona aveva ormai riacquisito un ruolo di primo piano nella vita pubblica della città, poichè è qui, tra i resti del teatro e dell'anfiteatro, che si svolgevano le adunate del popolo, funzione che, in linea con la tradizione, viene poi ereditata dalla piazza antistante la cattedrale o dalla stessa chiesa, in cui si raccoglie il *conventus civium*.

In Umbria³⁹, lo stretto rapporto con l'anfiteatro, la prossimità alla cinta urbana e ad una delle porte della città si ripete anche nel caso del primitivo complesso episcopale di Santa Maria

³⁵ A. BRIZI, *Tracce umbro-romane in Assisi*, in “Atti dell'Accademia Properziana del Subasio”, 1908, pp. 406-417; L. BRACALONI, *Assisi medioevale. Studio storico-topografico*, in “Archivum Franciscanum Historicum”, VII, 1, 1914, pp. 4-19.

³⁶ Per quanto riguarda la letteratura agiografica in area umbra, si veda B. DE GAIFFIER, *Saint et légendiers de l'Ombrie*, in *Ricerche sull'Umbria tardo-antica e preromanica*, Atti del II convegno di Studi umbri (Gubbio, 24-28 maggio 1964), Perugia, 1965, pp. 235-256; S. BOESCH GAJANO, *Martiri, vescovi, monaci: linea di sviluppo dell'agiografia umbra dell'alto medioevo*, in *Il santo patrono nella città medievale: il culto di San Valentino nella storia di Terni*, Atti del Convegno di Studi (Terni 1974), Roma 1982, pp. 165-191; *Martiri ed evangelizzatori della Chiesa Spoletina*, Atti del primo convegno di studi storici ecclesiastici, Spoleto, 1977; A. M. ORSELLI, *Profili episcopali...* cit., pp. 157-175; E. PAOLI, *L'agiografia...* cit., pp. 479-524.

³⁷ D. A. BULLOGH, *Dalla romanità all'alto Medioevo. L'Umbria come crocevia*, in *Orientamenti di una regione...* cit., pp. 177-192.

³⁸ A. FORTINI, *Assisi nel Medioevo*, Roma, 1940, p. 51.

³⁹ L. PANI ERMINEI, *Edificio di culto e città nell'Umbria altomedievale*, in *Umbria cristiana...* cit., pp. 393-424.

Assunta a Terni. L'intima connessione che ad Assisi si registra, prima per Santa Maria Maggiore con lo spazio destinato alla vita pubblica in epoca etrusca e romana, e poi per San Rufino con quello, preposto alla medesima funzione, all'epoca del Ducato di Spoleto, si ripresenta anche a Orvieto, dove l'antica cattedrale di Sant'Andrea non solo sorge nell'area precedentemente occupata dal foro cittadino, ma addirittura si installa al di sopra di un edificio pubblico di epoca romana, riutilizzandone i muri perimetrali. Analoga situazione è rilevabile per la cattedrale paleocristiana dell'antica *Utriculum*, situata nei pressi del foro, lungo il percorso urbano della via Flaminia.

Questi casi umbri di trasformazioni urbanistiche conseguenti l'inserimento delle strutture ecclesiastiche nel tessuto cittadino⁴⁰ rispecchiano la rilevanza attribuita al ruolo politico-religioso della chiesa matrice, spazio architettonico attorno al quale si organizza la vita civile e si consolida la coscienza civica, sfruttando il recupero della memoria dei santi per fonderla con l'identità politica della comunità⁴¹.

Allo scopo di ridisegnare idealmente una mappa di Assisi nei secoli che videro l'affermarsi del culto del santo patrono e il sorgere della nuova cattedrale cittadina, sarà necessario almeno accennare al terzo importante nucleo di insediamento urbano, che coincide con la zona a nord-ovest, detta *de Murorupto* dalle rovine della cerchia romana, in cui si insediò l'oligarchia cittadina e, una data imprecisata, fu costruita una maestosa rocca, simbolo del potere feudale⁴². Questa spartizione ha ispirato ad Arnaldo Fortini la "teoria delle tre cittadelle", secondo la quale i nuclei di San Rufino, di Santa Maria Maggiore e di *Murorupto* avrebbero fatto capo rispettivamente ai canonici, al vescovo e ai rappresentanti imperiali⁴³.

Come si è detto, attorno al 1029 il ruolo spirituale di custode del culto locale, ma anche quello materiale di rifondatore del centro di aggregazione sociale di Assisi, attraverso la ricostruzione, sui resti della primitiva chiesa, della nuova cattedrale di San Rufino, la stessa ricordata da san Pier Damiani, sarà perpetrato dal vescovo Ugo. Questa riedificazione si inserisce nel più generale clima di rinascita religiosa e di conseguente ripresa dell'attività

⁴⁰ *Ibidem*. Viene qui citata un'ampia bibliografia sulla linea di ricerca tesa ad analizzare gli edifici di culto come fattori incisivi dell'assetto topografico e urbanistico dei centri urbani.

⁴¹ C. D. FONSECA, "Ecclesia matrix" e "Conventus civium": l'ideologia della cattedrale nell'età comunale, in *La Pace di Costanza 1183. Un difficile equilibrio di poteri fra società italiana e impero*, Atti del Convegno internazionale (Milano-Piacenza, 27-30 aprile 1983), Bologna, 1984, pp. 135-149; ID., "Matrix ecclesia" e "civitas": l'omologazione urbana della cattedrale, in *Una città e la sua cattedrale: il Duomo di Perugia*, Atti del Convegno (Perugia, 26-29 settembre 1988), Perugia, 1992, pp. 73-84.

⁴² A. BRIZI, *Della rocca di Assisi, insigne monumento nazionale di architettura militare*, Assisi, 1898; A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol. III, p. 53.

⁴³ *Ivi*, vol. I, pp. 42, 80,88; vol. II, pp. 209; 235; 286; vol. III, pp. 26,38.

edilizia, caratteristico dell'XI secolo, che in Umbria vede coinvolte anche Foligno, con l'erezione della cattedrale di San Feliciano, e Spoleto dove, parallelamente ad Assisi, il promotore del rinnovamento del Duomo è il vescovo Andrea⁴⁴.

Tutto ciò che rimane della *magna ecclesia* eretta da Ugone sono i resti della cripta, situata al di sotto dell'attuale facciata della chiesa e accessibile attraverso i locali adiacenti il lato destro della piazza di San Rufino; il braccio settentrionale del chiostro, inglobato nelle fabbriche successive; la parte inferiore del campanile, fino alla seconda cornice. La cripta (**fig. 4**) fu irrimediabilmente compromessa dagli interventi architettonici compiuti da Galeazzo Alessi nel corso dell'ottavo e del nono decennio del XVI secolo. Partendo dall'analisi delle apparecchiature murarie e del sistema di copertura, Francesco Montesanti⁴⁵ ha di recente chiarito come quest'ambiente, in origine a sviluppo trasversale e spartito internamente in due campate e in sette navatelle, pur risalendo all'XI secolo, abbia subito un radicale rifacimento in una fase successiva, presumibilmente coincidente con la costruzione della terza basilica, quella attuale. In particolare, il muro antistante l'abside fu probabilmente eretto in occasione dell'innalzamento della soprastante facciata, allo scopo di supportarne il peso.

L'edificio dell'XI secolo⁴⁶ (**fig. 4**), che insisteva nell'area in cui oggi si apre la piazza di San Rufino, doveva avere una lunghezza complessiva di 35-40 metri. Presentava un'unica abside e tre navate: quella centrale aveva un'ampiezza di circa 8 metri, mentre le laterali erano ampie press'a poco la metà. I cinque archi di separazione delle navate poggiavano su pilastri. La

⁴⁴ L. LAMETTI, *Alcune riflessioni sul duomo di S. Feliciano a Foligno*, in "Bollettino Storico della città di Foligno", 14, 1990, pp. 79-116; S. NESSI, *Il duomo di Spoleto nel secolo XII*, in "Spoletium", 12, 1966, pp. 31-36; B. TOSCANO, *Il duomo di Spoleto*, Spoleto, 1969, pp. 12-17; ID., *Cattedrale e città: studio di un esempio*, in *Topografia urbana e vita cittadina nell'Alto Medioevo in occidente*, Atti della XXI settimana di studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1974, pp. 711-747. La primitiva cattedrale spoletina, dedicata a Santa Maria del Vescovato, sorse sull'area dell'attuale intorno all'VIII-IX secolo. Al 956 risale infatti la prima notizia riguardante la chiesa. Nel 1067, l'istituzione della canonica e la dotazione di terre da parte del vescovo Andrea sono state interpretate come un più vasto programma di rinnovamento che prevedeva anche la ricostruzione della cattedrale. Quest'ultima venne poi demolita e ricostruita in forme più grandiose nella seconda metà del XII secolo, probabilmente a seguito dei danni riportati durante il saccheggio subito dalla città di Spoleto nel 1155, ad opera di Federico Barbarossa. La data d'inizio dei lavori è stata individuata attorno al 1175. La consacrazione da parte di Innocenzo III nel 1198 non rappresenta però la conclusione della fabbrica. Nel 1207 Solsterno firmò il mosaico collocato nella nicchia archiacuta che si apre al vertice della facciata. Secondo Bruno Toscano, il cantiere deve ritenersi terminato nel 1216, anno della consacrazione da parte di Onorio III. Sulla storia e le vicende del duomo spoletino, si vedano anche i vari interventi editi in *La Cattedrale...* cit.

⁴⁵ F. MONTESANTI, *Il duomo di Assisi. La chiesa ugoniana*, in *Umbria e Marche in età romanica...* cit., pp. 133-144. Tra gli interventi critici precedenti, andranno almeno citati G. ELISEI, *Il sotterraneo della chiesa ugoniana del 1028 esistente sotto la cattedrale di San Rufino vescovo e martire di Assisi*, Assisi, 1897; M. T. GIGLIOZZI, *Architettura romanica...* cit., pp. 26-28; G. MARTELLI, *Le più antiche cripte dell'Umbria...* cit., pp. 323-353.

⁴⁶ Per la ricostruzione della basilica ugoniana, U. GNOLI, *L'antica Basilica Ugoniana e il Duomo di Giovanni da Gubbio*, in "Augusta Perusia", III, 1908, pp. 173-181; E. CARDELLI, *Tentativo di ripristino ideale della chiesa di San Rufino in Assisi*, Assisi, 1969; B. SPERANDIO, *Chiese romaniche...* cit., pp. 37-38; M. T. GIGLIOZZI, *Architettura...* cit., pp. 26-28.

suddivisione proseguiva nel presbiterio rialzato. Qui le arcate erano sostenute da due colonne, corrispondenti a quelle tuttora esistenti nella sottostante cripta, a cui si accedeva mediante due rampe di scale che fiancheggiavano la zona presbiteriale. Quest'ultima era divisa dal corpo longitudinale della fabbrica da un arco trionfale. Il tipo di copertura adottato nella basilica di Ugone era probabilmente a capriate.

Maria Teresa Gigliozzi ha fatto notare che alcune soluzioni architettoniche, come la pianta basilicale a transetto immisso e la cripta a oratorio, mostrano un carattere di assoluta novità nel panorama artistico locale⁴⁷. In particolare, la tipologia della cripta adotta un modello che aveva cominciato a diffondersi nel X secolo, benché sia preceduta da numerosi prodromi nell'Alto Medioevo e non sia possibile stabilire con precisione una linea evolutiva che dalle confessioni ad anello, certamente più frequenti nel IX secolo, giunga alla planimetria a sala con sostegni intermedi. In Italia i casi, ancora dibattuti, della basilica romana di Santa Maria in Cosmedin e di San Salvatore a Brescia sembrerebbero far registrare un'adozione della cripta a oratorio a date piuttosto alte⁴⁸.

Ad ogni modo, all'epoca della costruzione della basilica ugoniana la cripta con colonnine intermedie e volte a crociera è già presente negli esempi toscani delle abbazie di Santa Maria Assunta a Farneta (fondata all'incirca nel 1014, espressione di una fase ancora sperimentale nella messa a punto di questa tipologia), e di San Salvatore al Monte Amiata (datata al 1036)⁴⁹, divenendo poi lo schema comunemente adottato nelle chiese romaniche. Ad Assisi, essa sarà replicata nelle fondazioni benedettine di San Masseo e di San Benedetto al Subasio, sebbene i maggiori punti di contatto con l'originario assetto dell'ambiente ipogeo della basilica ugoniana siano stati riscontrati nelle cripte dell'abbazia dei Santi Maria ed Egidio a Petroia, presso Città di Castello (forse risalente addirittura alla fine del X secolo) e con quella di Santa Maria di Plestia a Colfiorito (Foligno), risalente alla metà dell'XI secolo⁵⁰.

Anche il chiostroino capitolare rappresenta uno dei primi esempi di questa tipologia impiegata in un contesto non monastico.

⁴⁷ M. T. GIGLIOZZI, *L'abbazia di San Benedetto al Subasio. Spunti per un'analisi tipologica dell'architettura romanica in Umbria*, in "Arte Medievale", 2, IX, 1995 (1996), pp. 121-136; EAD., *Architettura...* cit., p. 26-28.

⁴⁸ Per le classificazioni tipologiche delle cripte e la loro diffusione si veda L. FABBRI, *Cripte. Diffusione e tipologia nell'Italia nordorientale tra XI e XII secolo*, Sommacampagna (VR), 2009, pp. 11-26.

⁴⁹ Su questi esempi toscani, si veda G. TIGLER, *Toscana Romanica*, Milano, 2006, pp. 306-307; 331-333.

⁵⁰ F. MONTESANTI, *Il duomo di Assisi...* cit., pp. 142-143.

Secondo Renzo Pardi, l'icnografia della cattedrale ugoniana avrebbe rivelato affinità con la Badia di Petroia per l'utilizzo di sostegni diversificati tra area presbiteriale e navata⁵¹. In realtà, la separazione tra corpo longitudinale e presbiterio grazie alla presenza, da una parte e dall'altra dell'arco trionfale divisorio, rispettivamente di massicci pilastri che sorreggono ampie arcate e di esili colonne che fungono da sostegno ad archi di minor gittata, è una caratteristica ampiamente attestata e trova diffusione anche nello spoletino, dove risulta impiegata nel San Gregorio Maggiore a Spoleto (1079-1146)⁵², nel San Felice di Giano e forse, in un primo tempo, nella chiesa di San Pietro a Bovara.

La pianta a tre navate sarà adottata nella stessa Assisi, come si vedrà, in occasione della costruzione della nuova San Rufino (a partire dal 1140) e nei lavori di rifacimento di Santa Maria Maggiore, giungendo, successivamente, alle più complesse elaborazioni messe in atto nel gruppo di chiese spoletine che fa capo al San Gregorio di Spoleto⁵³ e che include, tra le altre, il San Felice di Giano risalente alla prima metà XII secolo, in cui lo schema planimetrico è arricchito dalla presenza di tre absidi.

Le sole testimonianze della decorazione pittorica della cripta ugoniana sono rappresentate da alcuni lacerti di affreschi che decorano una lunetta, dove si vedono le figure frammentarie di *San Costanzo* e (forse) *San Rufino*, e i pennacchi su cui s'imposta la volta absidale, raffiguranti i *Quattro simboli degli Evangelisti*. Questi frammenti sono stati accostati ad

⁵¹ R. PARDI, *Evoluzione delle basiliche umbre dall'alto medioevo alla fine del secolo XII*, in *Architettura religiosa medievale...* cit., pp. 441-503, in particolare pp. 456-457. Lo studioso sosteneva che una simile organizzazione strutturale derivasse dall'influenza ravennate, particolarmente avvertita, nell'XI secolo, in Umbria e nell'aretino. In particolare, il modello alla base della badia di Petroia, della basilica ugoniana e del San Gregorio di Spoleto avrebbe dovuto individuarsi nella pieve di Santa Maria di Ronta, nei pressi di Cesena. Tale collegamento è stato messo in discussione da Adriano Peroni (A. PERONI, *Elementi di continuità...* cit., pp. 683-712, in particolare p. 686, nota 7), che ha invece sottolineato le divergenze costruttive dei vari edifici posti in relazione dal Pardi. Alla fine dell'XI secolo, l'utilizzo di sostegni diversificati tra zona presbiteriale e navate si ritrova anche nell'abbazia di San Salvatore a Montecorona. M. T. GIGLIOZZI, *Dai Benedettini ai Cistercensi: l'architettura dell'abbazia di San Salvatore a Montecorona nell'Umbria romanica*, in *L'Abbazia di San Salvatore di Monte Acuto – Montecorona nei secoli XI – XVIII*, a cura di N. D'ACUNTO - M. SANTANICCHIA, Perugia, 2011, pp. 185-199.

⁵² Un'epigrafe all'interno della chiesa ricorda il 1079 come data d'inizio dei lavori, mentre un'altra, pervenutaci in copia, indica il 1146 come quella della consacrazione. Bruno Toscano (*La chiesa, i suoi anni, il suo ambiente*, in *La basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto*, a cura di S. BOESCH GAJANO, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 47-67) si esprime a favore di una datazione dell'edificio contenuta entro la fine dell'XI secolo. Maria Teresa Gigliozzi (*L'abbazia...* cit., p. 131) data invece la chiesa all'inizio del XII secolo, in base alla complessità della struttura architettonica e alla tipologia di apparecchiatura muraria. In realtà, le analogie riscontrate dalla stessa studiosa con la fabbrica ugoniana non sembrerebbero contraddire la cronologia più alta sostenuta da Toscano.

⁵³ G. MARTELLI, *L'abbazia di San Felice di Giano...* cit., pp. 74-91. Sulla diffusione dello schema inaugurato dal San Gregorio di Spoleto, si veda A. PERONI, *Elementi...* cit., p. 690.

alcune miniature prodotte nelle terre dell'Impero nell'XI secolo e alla coeva produzione orafa⁵⁴.

Il campanile (**fig. 5**) sorge sui resti di una grandiosa cisterna di epoca romana ed era contiguo al presbiterio della chiesa ugoniana, ponendosi a sinistra dell'abside. Il suo aspetto severo e massiccio contraddistingue diversi esemplari umbri, come quelli che affiancano le chiese di San Felice di Narco, di Santa Maria in Vallo di Nera e di San Ponziano a Spoleto, similmente caratterizzati da una differenziazione del livello inferiore, corrispondente alla scala di salita, rispetto a quello superiore, che ospita la cella campanaria⁵⁵.

Come abbiamo detto, la zona più bassa, fino alla seconda cornice, può datarsi all'XI secolo, anche in base alla tecnica costruttiva adoperata, che prevede l'utilizzo di piccoli conci a taglio irregolare, richiamando quella delle zone primitive della cripta e del chiostro. Secondo Renzo Pardi⁵⁶, a suggerire questa datazione contribuiscono anche i mattoni disposti a raggiera intorno agli oculi subito al di sotto della seconda cornice. Assieme al campanile della chiesa abbaziale di Ferentillo, quello di Assisi è dunque il più antico esempio umbro di torre campanaria a pianta quadrangolare.

Il livello superiore presenta invece un paramento a conci di pietra di maggiori dimensioni, accuratamente squadrate e del tutto simili a quelli impiegati nelle murature esterne della chiesa attuale. Nella parte sottostante si aprivano delle bifore con arco a doppia ghiera e capitelli a stampella, poi accecate per problemi di staticità. Quelle del secondo piano sono invece soltanto simulate nella continuità del muro e presentano un archetto semplice. In corrispondenza del terzo livello è alloggiata la cella campanaria. Su ognuno dei quattro lati si apre una coppia di bifore, caratterizzate da tozze colonnine scanalate, con capitelli ispirati allo stile corinzio. Quattro di essi sono stati considerati da Cardelli di una qualità piuttosto scadente⁵⁷. I rimanenti, invece, sono riconducibili a due tipologie: la prima a foglie "acquatiche" e caulicoli; la seconda composta da un doppio giro di foglie d'acanto lavorate a trapano e caulicoli (**fig. 6**). Le varie declinazioni di questo tipo pseudocorinzio sono particolarmente diffuse in Italia e Francia tra IX e XII secolo, testimoniando la persistenza di

⁵⁴ A. MONCIATTI, *Tracce di pitture murali in San Rufino e l'Umbria settentrionale fra XI e XIII secolo*, in *Umbria e Marche...* cit. pp. 145-156, in particolare p. 147.

⁵⁵ R. PARDI, *Campanili umbri*, in *Architettura...* cit., p. 290.

⁵⁶ *Ivi*, p. 284.

⁵⁷ E CARDELLI, *Tentativo...* cit., pp. 49-52. Lo studioso ipotizza anche che possano essere stati realizzati in un'epoca più alta rispetto a quella dei restanti quattro.

modelli classici⁵⁸, peraltro noti a livello locale, dove sono rappresentati dai capitelli riutilizzati nella loggia della facciata minore della cattedrale di Foligno⁵⁹, risalenti al III-IV secolo d. C. Il secondo capitello del campanile è stilisticamente confrontabile con uno dei pezzi pertinenti alla serie conservata oggi nel museo diocesano, adiacente al Duomo, analogamente decorato da un doppio ordine di foglie d'acanto (**fig. 7**), con caulicoli e volute. Dato che è possibile riscontrare una tipologia analoga nella cripta di San Benedetto al Subasio, dove i capitelli sono stati riferiti alla seconda metà del XII secolo (**fig. 8**) in base alle analogie con quelli della cripta di San Michele Arcangelo a Bevagna, sarà opportuno indicare un'analoga datazione anche per i capitelli del campanile di San Rufino e per quello oggi ricoverato nel museo. Almeno quest'ultimo, perciò, andrà considerato un frammento erratico della fabbrica romanica eretta, come vedremo, a partire dal 1140 e non, come è stato sostenuto, della basilica ugoniana dell'XI secolo⁶⁰. Questa proposta di datazione è avallata anche dal confronto con i capitelli delle due colonne situate nel vano di passaggio tra la navata destra e l'attuale sagrestia, risalenti al XII secolo (**figg. 9, 20**).

Il coronamento del campanile risale all'inizio dell'Ottocento⁶¹. L'animazione delle superfici attraverso la scansione di arcatelle cieche e archetti pensili divisi da paraste e la reiterazione

⁵⁸ E. VERGNOLLE, *Chapiteaux corinthiens de France et d'Italie (IX-XIe siècle)*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 26 ottobre – 1 novembre 1977), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 1982, pp. 339-350. In particolare, la tipologia a foglie acquatiche fu apprezzata soprattutto dai benedettini, vista la sua diffusione nelle fondazioni dell'ordine, come le cripte di San Michele e San Silvestro a Bevagna. Capitelli a foglie acquatiche si ritrovano nel portico della chiesa di Santa Maria Infraportas a Foligno e nella cripta di San Masseo ad Assisi. L. LAMETTI, *Alcune riflessioni...* cit., p. 92.

⁵⁹ L. SENSI, *Le testimonianze dell'antico*, in *Foligno a. D. 1201...* cit., pp. 83-86.

⁶⁰ La datazione *tout court* all'XI secolo dei capitelli è stata sostenuta da Gnoli (U. GNOLI, *L'antica basilica...* cit., pp. 173-181), Martelli (G. MARTELLI, *Le più antiche cripte...* cit., p. 352), Peroni (A. PERONI, *Elementi...* cit., p. 693) e da Scortecci (D. SCORTECCI, *Reimpiego...* cit., p. 40), che li hanno considerati pezzi erratici della basilica ugoniana. Una cronologia al XII secolo è stata proposta soltanto da Cardelli (E. CARDELLI, *Tentativo...* cit., p. 49), che ipotizzava anche una loro collocazione nell'area presbiteriale della nuova chiesa, tranne che per i due di formato più piccolo, che avrebbero potuto far parte del ciborio. Per la datazione dei capitelli della cripta di San Benedetto al Subasio, M. T. GIGLIOZZI, *L'abbazia...* cit., p. 128, nota 42; p. 135. Credo che la datazione degli altri pezzi della serie del duomo vada confermata all'XI secolo, come mi sembra il confronto con quelli della cripta di San Feliciano a Foligno, datati dalla Lametti (*Alcune riflessioni...* cit., p. 92) alla prima metà del secolo precedente. Questi, infatti, rispetto al capitello simile a quello del campanile, sono caratterizzati da un rilievo molto più piatto e stilizzato.

⁶¹ E. ZOCCA, *Assisi*, Roma, 1936, pp. 170-188. Un documento dell'Archivio di Stato di Perugia reso noto da Cenci (A. CENCI, *Documentazione di vita assisiana, 1300-1530*, vol. I, Grottaferrata, 1975, p. 196) ci informa che il campanile era stato restaurato anche nel XIV secolo: "Anno 1383. 12 giugno. In sacristia superiori maioris ecclesie sancti Ruphini de Assisiso; d. Nicholaus Francie de Spoletto prior, d. Nicholaus d. Iohannis, d. Franciscus d. Burgari, d. Franciscus Taccoli, d. Thebaldus Putii, d. Iohannes Spolletutii de Spoletto, d. Iohannes Bartelli, d. Iohannes Massii et d. Luchas Herculei de Perusio, canonici; attendentes circha reparationem campanile ecclesie predictae et campanarum...". Interventi di restauro si rendono necessari anche nel 1421, quando i canonici: "Cum hoc sit quod ad presens dicta ecclesia indigeat et careat pecunia pro reparatione campanarum campanilis dicte ecclesie, quorum hedifitia existentia in dicto campanili destructa sunt, et commode campane grosse dicte ecclesie pulsari non possint, et etiam pro reparatione palatii magni dicte

di cornici orizzontali, derivata da un'influenza romana e volta a frenare lo slancio verticale, garantiscono al complesso un aspetto molto più elegante rispetto ad esempi umbri coevi, come la torre campanaria del Duomo di Spoleto.

All'interno dell'attuale chiesa di San Rufino, sono ancora visibili i resti della cisterna romana (**fig. 10**)⁶² utilizzata come base per il campanile. In un vano che si apre immediatamente a sinistra dell'ingresso, si accede a un ambiente di pianta quadrangolare, realizzato con conci di travertino a secco e con copertura a botte. Da un'iscrizione apposta su un muro inglobato dal lato settentrionale della cattedrale, un tratto del quale è visibile nella cripta, si ricava che la cisterna fu fatta realizzare, assieme a un muro e un arco, negli ultimi decenni del II secolo a. C., su mandato del senato locale, da tre coppie di “*marones*”: magistrati con competenze edilizie paragonabili agli edili di Roma⁶³. Il monumento sorgeva nell'acropoli della città ed era investito di un significato particolarmente rappresentativo, trattandosi del luogo in cui venivano raccolte le acque piovane per essere messe a disposizione dell'intera cittadinanza. Di nuovo, non sfugge il nesso che lega la nuova fabbrica, cuore della vita pubblica della città in questi primi secoli del Medioevo, alle vestigia di quella antica, in una sorta di ideale continuità.

Nel corso dell'XI secolo, epoca in cui la città si era dotata della nuova cattedrale, Assisi era saldamente controllata dall'Impero⁶⁴. Facendo leva sulle aspirazioni alla libertà municipale, i vescovi tuttavia iniziarono a raccogliere attorno a loro le fazioni cittadine che rivendicavano i

ecclesie, cuius palatii maiora pars solariorum et tecti sunt destructi et ruinati, culpa et defectu gentium armorum que steterunt in palatio et domibus temporibus retroactis”, decidono di vendere un terreno. Archivio di Stato di Assisi, Notarile B. 9, f. 106v, in A. CENCI, *Documentazione...* cit., vol. I, p. 420.

⁶² M. L. MANCA, *Presenze romane nella cattedrale di San Rufino*, in *La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 62-67.

⁶³ L'iscrizione recita: “POST(UMUS) MIMESIUS C(AI) F(ILIUS), T(ITUS) MIMESIUS SERT(ORIS) F(ILIUS), NER(O) CAPIDAS C(AI) F(ILIUS) RUF(IO o US)/ NER(O) BABRIUS T(ITI) F(ILIUS), C(AIUS) CAPIDAS T(ITI) F(ILIUS), C(AI) N(EPOS), V(IBIUS) VOISIENUS T(ITI) F(ILIUS) MARONES/ MURUM AB FORNICE AD CIRCUM ET FORNICEM CISTERNAMQ(UE) D(E) S(ENATUS) S(ENTENTIA) FACIUNDUM COIRAVERE”. Oltre alla cisterna inglobata nel campanile, anche il muro è tuttora esistente, mentre il circo è identificabile con la spianata corrispondente all'attuale piazza Matteotti. Nulla resta del *fornix*, identificato con un arco d'ingresso alla terrazza monumentale sovrastante la chiesa di San Rufino. Questi interventi edilizi facevano forse parte di un più vasto programma di ristrutturazione urbanistica comprendente la cinta muraria e i terrazzamenti ricavati all'interno dell'abitato. G. ASDRUBALI PENTITI, *Scheda 26. Iscrizione di opera pubblica*, in *Raccolte comunali di Assisi. Materiali archeologici, iscrizioni, sculture, pitture, elementi architettonici*, a cura di M. MATTEINI CHIARI, Milano, 2005, pp. 106-107, con bibliografia precedente.

⁶⁴ Sarebbe impresa vana e inutile ai fini di questo studio raccogliere una bibliografia completa sulle vicende storiche di Assisi tra XI e XII secolo. Mi limito qui a elencare i titoli che possono fornire un inquadramento generale. I contributi critici più recenti e specifici saranno citati oltre nel testo. D. BRUSCHELLI, *Assisi, città serafica...* cit.; A. CRISTOFANI, *Guida d'Assisi e i suoi dintorni*, Assisi, 1884; ID., *Delle storie di Assisi*, Assisi, 1902; L. DUFF GORDON, *The story of Assisi*, London, 1913; E. ZOCCA, *Assisi e dintorni*, Roma, 1954; A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., 4 voll., Roma, 1959-69.

propri diritti e la propria autonomia. Nelle vicinanze della basilica ugoniana sorsero, fin dalla metà del secolo, le case delle famiglie che si consideravano *ajutores et defensores* della chiesa stessa, tra cui figuravano anche gli avi di santa Chiara⁶⁵. Fin da questo momento, inoltre, andò sviluppandosi la classe dei cosiddetti *boni homines*, che includeva i giudici, i notai e i feudatari che dal contado si erano insediati in città. L'accresciuto peso politico di queste categorie diede vita a una prima forma di organizzazione "comunale", che si concretizzò nella facoltà di giudicare nei processi penali e civili, di amministrare un patrimonio comune, di prender parte, assieme al vescovo e ai funzionari imperiali, alle decisioni che coinvolgevano i cittadini.

Contestualmente si affermò sempre di più una dimensione civica del culto, che trovò la sua massima espressione nel priore e nei canonici⁶⁶. Progressivamente, infatti, divenne consuetudine, da parte dei *boni homines*, far riferimento alla canonica come riserva patrimoniale, come dimostra la donazione, stipulata in Duomo alla presenza di tutto il popolo nel mese di luglio del 1140, al priore Ranierio e alla diocesi di Assisi da parte di Offreduccio di Ugolino, che cedeva tutti i suoi beni, tra cui i castelli di Morano e di Montecchio e la pieve di Osculano, *ad honorem et protectionem totius Ascisinati populi*⁶⁷. Nicolangelo D'Acunto ha giustamente sottolineato l'importanza storica di questo lascito, ispirato da una motivazione politica e non soltanto spirituale. Infatti, "il richiamo insistito agli interessi comuni e la partecipazione corale della cittadinanza dimostrano che la canonica era... una sorta di contenitore di comodo la cui personalità giuridica veniva utilizzata per strutturare politicamente la collettività cittadina. Essa tendeva a organizzarsi eseguendo inediti esperimenti istituzionali che avrebbero portato al Comune soltanto verso la fine del XII secolo, quando i primi consoli fanno capolino nelle fonti locali"⁶⁸.

La diarchia istituzionale che sembra instaurarsi tra vescovo e canonici nell'amministrazione della chiesa cattedrale affonda le sue radici nel fenomeno della riforma del clero, che prevedeva l'obbligo della vita comunitaria presso il capitolo. Promossa in un primo momento in età carolingia, essa fu rilanciata da Enrico II all'inizio dell'XI secolo, per poi rafforzarsi e

⁶⁵ Archivio della Cattedrale, fasc. 1 n. 63; A. FORTINI, *Nova vita...* cit., vol. I, p. 82; A. GROHMANN, *Assisi*, Bari-Roma, 1989.

⁶⁶ Queste dinamiche sono state ampiamente indagate dagli studi di Nicolangelo D'Acunto. Si rimanda pertanto a N. D'ACUNTO, *Vescovo, canonici e vita cittadina (secoli VII-XIII)*, in *La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 14-50.

⁶⁷ Archivio della Cattedrale di San Rufino, f. VII, n. 10. A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol. III, pp. 533-534; N. D'ACUNTO, *Vescovo...* cit, p. 83.

⁶⁸ *Ibidem*.

diffondersi nei decenni seguenti⁶⁹. Nel XII secolo l'appropriazione e l'esercizio da parte del capitolo di una serie di prerogative sull'*ecclesia matrix* porterà spesso ad un alto tasso di conflittualità con l'autorità vescovile. Ad Assisi, un effettivo contrasto sembra essere documentato dal privilegio di Innocenzo III per il vescovo Guido, datato 26 maggio 1198, teso a dirimere la controversia che riguardava la possibilità, rivendicata dai canonici, di cooptare dei membri senza l'assenso episcopale⁷⁰.

Dal quadro storico brevemente sunteggiato, appare chiaro come, in seguito a questi mutamenti istituzionali, alla metà del XII secolo la nuova organizzazione politica, religiosa e sociale della città non potesse più riflettersi nella *magna basilica* ugoniana, espressione del potere accentratore del vescovo. Tale è la ragione per cui maturò la decisione di erigere una terza, grandiosa chiesa dedicata a San Rufino, a partire dal 1140⁷¹. Questa la data riportata sull'iscrizione che campeggia sulla lapide originariamente murata all'esterno dell'abside e oggi inglobata in un locale adiacente alla sagrestia (**fig. 11**)⁷². L'epigrafe, in maiuscola capitale romanica, recita: "ANN(O) D(OMI)NI MIL(L)ENO CENTENOQ(UE) QUADRAGEN(O) AC IN QUARTO SOLIS/ CARDO SUU(M) EXPLET IT(ER) ANNO DOM(US) HEC E(ST) INCHOATA ET EX SU(MP)TIBUS APTATA A RA/INERO PRIORE RUFINI S(AN)C(T)I ONORE EUGUBIN(US) ET IOANNES UIUS DOMUS QUI/ MAGISTER PRIUS IPSE DESIGNAVIT DU(M) VIXITQ(UE) EDIFICAVIT". L'iscrizione è uno dei numerosi esempi di "scritture esposte"⁷³ che nell'XI secolo, in concomitanza con il processo di affermazione dei Comuni, compariranno sempre più frequentemente sullo spazio urbano, quali espressioni di un'autoconsapevolezza civica frutto dell'alleanza tra organi

⁶⁹ Le radici di questo fenomeno possono essere ricercate già nel Sinodo di Aquisgrana convocato nell'816 da Ludovico il Pio, nel quale fu promulgata una nuova regola obbligatoria per tutti i canonici del regno, consentendo loro la proprietà pura e semplice di tutti i loro beni. C. D. FONSECA, "*Matrix ecclesia*"... cit., pp. 73-84.

⁷⁰ Assisi, Archivio Storico Comunale, B1, PA 1. Trascritto in A. FORTINI, *Nova Vita...*, vol. IV, p. 543.

⁷¹ In realtà la decisione di erigere la nuova chiesa risale a qualche anno più indietro: già nel 1134, infatti, i proprietari del terreno posto tra la cinta muraria e la basilica ugoniana decisero di cederlo "affinché ben possa bastare a costruirvi la chiesa e tutto ciò che alla chiesa sarà necessario". Archivio della Cattedrale di San Rufino, fasc. II, n. 85. A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol. I, p. 81.

⁷² L'iscrizione, che misura 197x35 centimetri, è incisa su tre lastre di pietra rosa perfettamente allineate in senso orizzontale. Le lettere sono state ripassate nel secolo scorso con vernice nera. Il testo dell'epigrafe fu reso noto dal Di Costanzo (*Disamina...*cit., p. 175) che però lo trascrisse erroneamente, seguito dal Cristofani (*Delle Storie...*cit., p. 72). Per un'interpretazione dell'epigrafe come testimonianza di un consapevole recupero della classicità e per la bibliografia precedente, si veda N. D'ACUNTO, *Ripresa dell'antico e identità cittadine in un'epigrafe di San Rufino*, in *Assisi nel Medioevo...* cit., pp. 45-60.

⁷³ La definizione si deve ad A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, 1986, p. XX. Per un quadro generale sulle "scritture esposte" in Umbria meridionale, si veda S. RICCONI, *Lo spazio della scrittura sui prospetti delle chiese romaniche in Umbria (secoli XI e XII). Iscrizioni di committenti e artisti*, in *Umbria e Marche in età romanica...* cit., pp. 61-82.

ecclesiastici, detentori degli strumenti di alfabetizzazione, e nascenti istituzioni pubbliche, interessate a sfruttare le potenzialità ideologiche e propagandistiche della scrittura. Come si nota, il testo ricorda esplicitamente che la riedificazione della chiesa fu affidata a Rainerio, attestato come priore o arcipresbitero della canonica dal giugno 1143 fino all'ottobre del 1151.

L'epigrafe ha struttura metrica leonina, essendo composta da sei coppie di ottonari rimati o in assonanza, secondo uno schema, come ha fatto notare D'Acunto, spesso adottato nella produzione poetica medievale, specialmente di uso liturgico o paraliturgico. Le complesse citazioni letterarie hanno fatto inoltre sospettare allo studioso che l'autore del testo si sia ispirato a qualche fonte classica, aprendo la strada a una tendenza che, nell'epigrafia medievale umbra, troverà numerosi riscontri⁷⁴. L'uso della "formula d'onore", imprestata dai documenti notarili, mira a nobilitare l'azione del committente associandola alla sfera ultraterrena.

Accanto al priore Rainerio, la lapide ricorda Giovanni da Gubbio come ideatore del progetto (*designavit*) e direttore dei lavori della cattedrale fino alla sua morte. D'Acunto immaginava che l'iscrizione potesse datarsi entro il 1151, anno entro il quale Rainerio è documentato come priore⁷⁵. In base a questo *ante quem*, lo studioso arrivava ad escludere che l'architetto di San Rufino, che risulterebbe già morto in quell'anno (*dum vixitque edificavit*), possa identificarsi con quel *Iohannes* che firma nel 1163 il rosone della chiesa di Santa Maria Maggiore nella stessa Assisi⁷⁶. Tuttavia, nulla vieta di pensare che la lapide del Duomo possa essere stata apposta in un momento successivo, a commemorazione dell'evento della fondazione. Semmai, la possibilità che in San Rufino e in Santa Maria lavorino due artefici

⁷⁴ Tra gli esempi cronologicamente più vicini a quello della cattedrale di Assisi, vi sono l'epigrafe della facciata di San Silvestro a Bevagna (1195) e quella riportata a destra del portale della chiesa di San Giovanni in Sangemini (1198). In entrambi i casi è stata dimostrata la derivazione da Ovidio. A. CAMPANA, *San Gemini e Carsulae*, Milano, 1976, pp. 81-132; S. RICCONI, *Lo spazio...* cit., p. 66. L'epigrafe riportata sul portale della chiesa di San Silvestro recita: "A(nno) D(omini) M(illesimo) CXC/ ERRICO IMP(erato)RE REGNA(n)TE/ D(eu)S TE SALVET P(rio)R ET FR(atre)S/ EIUS ET/ BINEL(us) M(agister) VIVANT I(n) CH(risto) AM(en)" e ci ha tramandato la data di realizzazione della facciata, il 1195, oltre a quello del priore Deotisalvi e del maestro Binello, lo stesso impegnato nella realizzazione dell'antistante chiesa di San Michele, accanto a un *magister* "Rodulfus".

⁷⁵ N. D'ACUNTO, *Ripresa dell'antico...* cit., pp. 55-56.

⁷⁶ L'iscrizione, che costituisce un appiglio cronologico al rifacimento romanico della primitiva cattedrale assisiense (si veda nota 32), recita: "ANN(o) D(omi)NI M(i)L(esimo) C(en)T(esimo) LXIII IOH(anne)S F(ecit). L'identificazione con Giovanni da Gubbio, proposta per la prima volta da E. ZOCCA, *Assisi...* cit., p. 214, era stata sostenuta anche da A. BRIZI, *La facciata del Duomo di Assisi non è opera di Giovanni da Gubbio*, in "Atti dell'Accademia Proporziana del Subasio", III, (1909-1910), pp. 177-193. Il primo a confutare questa ipotesi fu Umberto Gnoli (*L'antica basilica...* cit.), p. 176. Recentemente Ricconi (S. RICCONI, *Lo spazio...* cit., p. 75) ha chiarito le differenze grafiche che caratterizzano le due epigrafi.

distinti potrebbe essere suggerita dalle differenze grafiche che contraddistinguono le due epigrafi, che risultano comunque press'a poco coeve: l'iscrizione della cattedrale è stata infatti riferita alla metà del XII secolo.

Il testo si riallaccia a quella peculiare tendenza dell'arte romanica a celebrare l'*artifex* impegnato nella realizzazione dell'opera. Lungi dall'esser diffuso soltanto in Umbria – qui, tra gli altri, c'è stato tramandato il nome di Bernardus che, utilizzando la stessa espressione (*designavit*), si qualifica come autore del progetto della chiesa di Sant'Andrea a Cesi (1170) - il fenomeno è già attestato a Modena dove, nella *Relatio traslationis corporis sancti Geminiani*, Lanfranco è definito *designator* della cattedrale di Modena. Più tardi lo stesso termine si ritrova nell'iscrizione in versi che celebra Brioloto, a cui si deve il rosone di San Zeno. Il rilievo conferito da queste epigrafi alla figura dell'artista (che caratterizza anche le maggiori officine lapidee attive in Italia settentrionale: quelle di Wiligelmo, Nicolaus e Benedetto Antelami) è sintomo della fama e dello status sociale che egli andava acquisendo nelle nascenti città-stato⁷⁷. Del resto, il forte richiamo alla classicità, che detta la struttura metrica dei versi e perfino la forma grafica delle lettere, è sintomo della volontà consapevole, da parte delle istituzioni religiose, di riallacciarsi idealmente al mondo dell'antichità, in linea con le istanze riformistiche dei secoli XI e XII⁷⁸.

Allo scopo di ricavare una piazza più ampia di quella preesistente, la fabbrica, che prese avvio dalla zona absidale, fu eretta alle spalle della vecchia basilica ugoniana che, presumibilmente, non fu abbattuta fin quando non venne innalzata la facciata del nuovo tempio. Per questo motivo, il campanile, che in origine sorgeva accanto all'abside della chiesa dell'XI secolo, si trova oggi in asse con il prospetto dell'attuale cattedrale. Come attestano i numerosi lasciti⁷⁹, i lavori dovettero procedere con una certa continuità fin verso il 1189, quando le donazioni divennero sempre più rare. Tra le cause di questa battuta d'arresto vanno annoverate le difficili vicende storiche che videro coinvolta la popolazione tra quest'ultimo quarto del XII e

⁷⁷ C. B. VERZÁR, *Text and Image in North Italian Romanesque Sculpture*, in *The Romanesque frieze and its spectator*, ed. by D. KAHN, London, 1992, pp. 120-140, in particolare p. 122. Si veda anche *L'artista medievale*, "Quaderni degli Annali della Classe di Lettere e Filosofia", IV, Quaderni 16, a cura di M. M. DONATO, Pisa, 2003 (2008). A questo proposito non si può prescindere dal citare la discussa figura di Atto, che si qualifica come *lothomus* e *chomarcus* nell'epigrafe del prospetto principale del duomo di San Feliciano a Foligno (1133) e che potrebbe essere identificato addirittura in un conte ricordato nel 1088 nelle carte dell'abbazia di Sassovivo. S. RICCONI, *Lo spazio...* cit., p. 70. Ancora dibattuta è la sua assimilazione all'autore del rosone della chiesa di San Pietro a Bovara.

⁷⁸ *Ivi*.

⁷⁹ Archivio della Cattedrale di San Rufino, Fascicolo II, n. 98, 130, 132, 133. A FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol 3, pp. 267-299.

il primo decennio del nuovo secolo⁸⁰. In quest'arco di tempo, infatti, sullo sfondo della perseverante lotta tra Impero e Papato, le forme di governo della città e la sua struttura sociale subirono radicali cambiamenti, la sua sfera d'influenza e il suo contado furono estesi e queste trasformazioni a livello socio-economico e politico non mancarono di riflettersi ancora una volta sulla sua struttura urbanistica.

In seguito alla guerra intrapresa da Federico Barbarossa contro Spoleto, che gli si era ribellata, nel 1174 Assisi fu assediata e saccheggiata dalle truppe di Cristiano, arcivescovo di Magonza e cancelliere dell'imperatore. Il tragico evento segnò l'avvento del dominio di Corrado di Urslingen, duca di Spoleto, a cui la città fu affidata tre anni dopo, e determinò importanti modificazioni sociali: il ferreo controllo imperiale si appoggiò alla classe dei feudatari (*boni homines*) che, attraverso il vincolo dell'*hominium*, teneva legata a sé la borghesia cittadina attraverso una serie di obblighi di natura vassallatica.

Il 1182 segna, per la cittadina umbra, un evento di capitale importanza per tutta la sua storia futura, ovvero la nascita di Francesco, figlio del mercante Pietro di Bernardone. In quello stesso anno, i Comuni italiani firmarono i preliminari della pace con il Barbarossa, ratificata l'anno successivo a Costanza, con la quale essi venivano assimilati ai feudi dell'Impero e i Podestà cittadini, allora istituiti, considerati emanazione diretta del potere centrale. Con l'accordo, i Comuni riottennero una serie di diritti, tra cui l'esercizio della giurisdizione e la possibilità di fornirsi di un proprio esercito.

Secondo la *Cronaca* del monaco tedesco Alberto Stadense (XIII secolo), nel 1195, durante il periodo in cui Corrado risiedette nella fortezza di Assisi, egli, in qualità di vicario del Regno di Sicilia, avrebbe ospitato l'imperatrice Costanza e il futuro Federico II (nato a Jesi l'anno precedente), che sarebbe stato battezzato nella cattedrale della città. L'attendibilità di questa testimonianza è già stata messa in discussione⁸¹. È certo invece che il piccolo Federico

⁸⁰ Oltre alla bibliografia precedentemente citata, per il contesto storico di riferimento, si veda anche P. V. RILEY, *Francis' Assisi: Its Political and Social History, 1175-1225*, in "Franciscan Studies", vol. 34, XII, 1974, pp. 393-424; A. BARTOLI LANGELI, *La realtà sociale assisana e il patto del 1210*, in *Assisi al tempo di San Francesco*, Atti del V convegno della società internazionale di studi francescani (Assisi, 13-16 ottobre 1977), Assisi, 1978, pp. 271-336; R. MANSELLI, *Assisi tra Impero e Papato*, ivi, pp. 339-357; D. WALEY, *Istituzioni comunali in Assisi*, ivi, pp. 55-70.

⁸¹ Così riportano i *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, XVI, 352: "A. D. 1195. Natus est imperatori Henrico filius in valle Spoletana, in civitate Asisi, nocte quae praecedat dormitionem Iohannis evangelistae et 15 episcopis et cardinalibus praesentibus est baptizatus dictusque est Fridericus". Tuttavia Hagemann ha dimostrato come il luogo di nascita di Federico II fosse Iesi, nelle Marche (W. HAGEMANN, *Iesi im Zeitalter Friedrichs II*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", 36, 1956, pp. 142-143. Riley (P. V. RILEY, *Francis...* cit., pp. 402-403) ha inoltre fatto notare come i più celebri biografi dell'imperatore, tra cui Kantorowicz, tacciano sul suo luogo di battesimo.

soggiornò per un periodo a Foligno, dove fu affidato alla tutela della moglie di Corrado, finchè la regina Costanza non lo richiamò a Palermo nel 1197, per essere consacrato re di Sicilia⁸².

La diffusa insofferenza che serpeggiava ad Assisi nei confronti dell'egemonia sveva fu abilmente sfruttata dal nuovo pontefice Innocenzo III che, approfittando della morte di Enrico VI, avvenuta l'anno precedente, nel 1198 fomentò la rivolta contro il rappresentante imperiale, sfociata nella distruzione della rocca. Corrado fu dunque costretto a cedere il ducato al potere papale. Il 26 maggio di quello stesso anno, la già citata bolla di Innocenzo III al vescovo di Assisi Guido, oltre a tentare di porre fine alla diarchia degli organi ecclesiastici, confermò i privilegi acquisiti dai Comuni sotto il dominio imperiale. Il progetto, tuttavia, si scontrò con la ferrea opposizione dei canonici di San Rufino, che furono perciò colpiti dall'interdetto episcopale. A complicare ulteriormente questo contesto storico così travagliato, intervenne, fin dalla fine del XII secolo, un'endemica diffusione delle eresie. La lotta intrapresa dalle istituzioni per contrastare questo dilagante fenomeno traspare anche dagli Statuti di Assisi⁸³.

La sommossa popolare aveva causato anche la distruzione, da parte dei cosiddetti *homines populi*, delle abitazioni, delle torri e dei castelli della nobiltà cittadina (*boni homines*). L'insurrezione popolare fu dettata dal desiderio, da parte dei cittadini, di affrancarsi dal vincolo dell'*hominium* nei confronti dei *boni homines*, condizione che colpiva diverse classi sociali e che si poneva in palese contrasto con il loro stato di *cives*. I *boni homines* furono quindi costretti ad abbandonare la città e a rifugiarsi nella rivale Perugia, che non tardò ad allearsi con i fuoriusciti nell'intraprendere una guerra contro Assisi. Il conflitto culminò nel 1202 o 1203 con la vittoria dei Perugini, sancita dalla battaglia di Collestrada, la stessa nella quale cadde prigioniero san Francesco, appartenente alla classe degli *homines populi*. Nel 1203, fu quindi siglata una "*carta pacis*"⁸⁴ tra una parte dei *boni homines* e gli *homines populi*. Dal documento risulta evidente come gli *homines populi* fossero assimilati all'istituzione comunale: coloro che avevano combattuto contro la nobiltà cittadina⁸⁵ per l'abolizione dell'*hominium* erano gli *homines Assisii* che, negli anni della guerra, avevano

⁸² *Historia Diplomatica Friederici II*, a cura di J- L. HUIILLARD- BRÉHOLLES Parigi, 1852, tomo I, parte II, p. 892.

⁸³ Questi contengono infatti la formula pronunciata dai podestà, al momento dell'insediamento, di opporsi fermamente all'eventuale presenza in città di eretici "*Iuro expellere ereticos et sodomitas set patarenos de civitate et comitatu Assisii si qui reperirentur*" A. FORTINI, *Nova vita...* cit., vol. II, p. 314, nota 2.

⁸⁴ Archivio della Cattedrale di San Rufino, fasc. VIII, n. 57.

⁸⁵ A. BARTOLI LANGELI, *La realtà...* cit., pp. 271-336.

dato vita a un regime comunale e organizzato un esercito cittadino. Lo dimostra il fatto che al 1198 risale la prima concreta testimonianza della presenza di un governo consolare in città. Il conflitto quindi aveva coinvolto due diverse oligarchie: quella tradizionale della nobiltà, che traeva la propria forza dalle rendite del contado e dalla condizione di servitù dei suoi sottoposti, e quella, emergente, maggiormente radicata nel nuovo contesto politico della città e che quindi avvertiva il contrasto tra la condizione di *civis* e di *homo alicuius*. L'accordo prevedeva pesanti condizioni per gli sconfitti: anzitutto si garantiva il risarcimento dei danni subiti dai nobili mediante la ricostruzione delle loro case o il pagamento di una somma in denaro. Inoltre, venivano liberati dalla loro condizione di servitù per essere assimilati ai *cives* soltanto coloro che si erano affrancati dai loro obblighi entro il 1180.

Almeno cinque consorterie dei *boni homines*, però, rimasero a Perugia, con la quale proseguì una "schermaglia diplomatica". Avendo il patto del 1203 semplicemente riportato i rapporti sociali allo *status quo ante*, neanche i conflitti interni tra le due fazioni furono del tutto sedati e nel tentativo di arginare la latente conflittualità, fu nominato, nel 1204, un podestà. La scelta, caduta su Gerardo di Gilberto, già console nel 1203 ma colpito da scomunica, fu subito contestata dal papa, che lanciò l'interdetto su Assisi. La decisione degli assisiati di non cedere alle pressioni papali si giustifica tenendo conto del sentimento filoimperiale manifestato dalla città in contrasto con la rivale Perugia, che aveva invece dichiarato la sua fedeltà a Innocenzo⁸⁶. I cittadini, quindi, rifiutarono di piegarsi alla volontà pontificia, ingaggiando una lotta che si protrasse per oltre un anno, fino a quando si giunse all'accordo e il Papa accettò di revocare la scomunica a Gerardo. Ma nel 1205, Filippo di Svevia, fratello del defunto imperatore Enrico VI e in lotta per la corona contro Ottone di Braunschweig, appoggiato dalla Chiesa, inviò in Italia Diopoldo di Worms, allo scopo di riannettere all'impero le città dell'Italia centrale. Assisi, in linea con la sua posizione filoimperiale, giurò obbedienza a Diopoldo e il 29 luglio 1205 Filippo emanò un diploma a favore della città. Il documento rappresenta il primo riconoscimento dei diritti del Comune di Assisi da parte di uno dei due grandi poteri universali. Intanto le ostilità contro Perugia non erano ancora cessate. Nel 1209, Ottone di Braunschweig, dopo aver ricevuto la corona imperiale dal pontefice, voltò le spalle alla Chiesa e si impossessò delle città della Tuscia. Nel febbraio del 1210 nominò Diopoldo di Schweinspeunt Duca di Spoleto. Perugia promise allora ad Innocenzo III di difendere quelle

⁸⁶ A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., II, p. 181-182; I. DA MILANO, *Il dualismo cataro in Umbria al tempo di San Francesco*, in *Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del IV convegno di Studi Umbri (Gubbio, 22-26 maggio 1966), Perugia, 1967, pp. 177-216.

terre dalla minaccia imperiale. Per contro, Assisi, in un nuovo patto siglato il 9 novembre di quell'anno⁸⁷ tra i *boni homines* e gli *homines populi*, che nel documento vengono denominati rispettivamente i *maiores* e i *minores*, si affidò all'imperatore Ottone e al Duca Diopoldo. Il patto, includendo anche i nobili che si erano precedentemente rifugiati a Perugia, mirava a concludere la guerra contro quest'ultima città e a integrare la nobiltà nella nuova istituzione comunale. Rispetto al precedente accordo, veniva abolita, almeno formalmente, ogni tipo di servitù: erano cancellati i vincoli di obbedienza e di protezione tra uomo e uomo, per affermare quelli che legavano i cittadini al Comune; i nobili rinunciavano ai loro privilegi in cambio di un corrispettivo in denaro; gli abitanti del contado assumevano gli stessi diritti dei cittadini inurbati.

Attilio Bartoli Langeli⁸⁸, cui si deve lo studio più approfondito sul patto del 1210, definito "il vero e proprio atto di nascita del Comune, che pure era nato, anagraficamente, come espressione degli *homines populi*, nel 1198", ha rimarcato le difficoltà nell'individuare chiaramente il profilo socio-economico di questi ultimi. Una delle caratteristiche che sembra accomunare gli esponenti di questa fazione è il loro forte legame alla cattedrale di San Rufino, nella quale vengono peraltro siglate sia la pace in oggetto sia quella del 1203. Da ciò non soltanto si ricava che, all'inizio del XIII secolo, il centro della vita politica della città coincideva ancora con l'*ecclesia maior* e con la piazza ad essa antistante, utilizzate dal Comune per le adunanze generali del popolo, ma soprattutto si comprende il significato della sollecitazione a proseguire i lavori della nuova chiesa (apparentemente slegata dal contenuto del documento che ha per oggetto la pace tra i cittadini) che, considerata la data di fondazione, erano rimasti a lungo fermi: "*consul teneatur dare operam ad hoc quod opus nove ecclesie Sancti Rufini vadeat in antea*".

Il rafforzamento politico di Assisi in seguito a questa pace fu tale che, quando Ottone di Braunschweig fu scomunicato e nella dieta di Norimberga fu eletto imperatore Federico II, la ritrovata coesione interna della città le permise di mantenere salda la sua posizione di autonomia politica. Si giunge così a quel 1212, ricordato dall'*Inventio II*, in cui il corpo di san Rufino fu trasferito dalla cripta ugoniana alla nuova cattedrale.

Ma il 1212 non fu soltanto la data della traslazione delle reliquie del patrono. Il 24 maggio di quello stesso anno i Consoli chiesero e ottennero dai monaci benedettini del monte Subasio il

⁸⁷ Assisi, Archivio storico comunale, M 1, c. 14r. Questo fondamentale documento è stato reso noto per la prima volta da J. FICKER, *Forschungen zur Reichs und Rechtsgeschichte Italiens*, Innsbruck, 1868-1874, pp. 290-293.

⁸⁸ A. BARTOLI LANGELI, *La realtà ...cit.*, pp. 292-293.

“*casalinum, quod dicitur Sanctus Donatus*” sulla *platea mercati* o *forum*, allo scopo di utilizzarlo come palazzo pubblico⁸⁹. Si tratta dell’antico Tempio della Minerva, già trasformato nella chiesa di San Donato, che venne riadatto a residenza comunale, in linea con la peculiare politica urbanistica umbra (e già osservata, nella stessa Assisi, per la cisterna romana riutilizzata per il campanile), che tendeva a far proprie le strutture e infrastrutture cittadine antiche⁹⁰. Benché non si avesse memoria del fatto che quell’area coincidesse con il foro romano, la scelta del tempio come sede dell’autorità municipale fu dettata anche dalla sua posizione, che rappresentava il centro topografico della città.

Tuttavia, sarà doveroso leggere questa donazione anche alla luce del nuovo spirito civico: dotando la giovane istituzione governativa di un palazzo sulla principale piazza della città, i Consoli garantirono un’ulteriore opportunità per rafforzare i legami interni. L’edificio divenne la residenza dei magistrati e, dal 1215, del Podestà, come risulta dai documenti firmati “*in palatio communis*”. Da questo momento, la piazza antistante il Tempio della Minerva si trasformò nel cuore della vita politica di Assisi. Se, infatti, nella documentazione antecedente al XIII secolo la piazza viene connotata come *Platea Mercati, Forum*⁹¹, *Mercatum*, a partire dal 1228 essa è indicata come *Platea Communis*⁹². Precedentemente alla donazione dei benedettini, la piazza era occupata sostanzialmente dalle abitazioni private dei mercanti e del ceto nobile e magnatizio della città, distrutte però in seguito alla guerra civile perdurata fino al 1210. Il Comune, che fino a quel momento, come si è detto, si era raccolto attorno alla chiesa di San Rufino e alla piazza antistante, decise di eleggere la sua nuova sede nell’area in cui insistevano le case dei *boni homines*. Si gettarono così materialmente le fondamenta di un nuovo ordine sociale, che sorse sulle rovine del vecchio

⁸⁹ Archivio Storico Comunale di Assisi; M 1, c. 2v. Il documento è stato trascritto da A. FORTINI, *Nova vita...* cit., III, p. 579. Si veda pure A. GROHMANN, *Assisi...* cit., pp. 38-44; 54-55. La funzione podestarile del tempio è attestata almeno fino al 1333, mentre successivamente esso viene adibito a Palazzo del Capitano del Popolo e sede del tribunale. La torre del Popolo e il Palazzo del Capitano sul lato destro del Tempio vengono eretti nella seconda metà del XIII secolo. Attorno al 1340 avviene lo scambio di residenza: il Podestà dall’ex Tempio della Minerva passò nel Palazzo costruito per il Capitano e viceversa.

⁹⁰ E. GUIDONI, *Originalità e derivazioni nella formazione delle strutture urbanistiche umbre*, in *Orientamenti...* cit., pp. 387-409. Sull’importanza politica e urbanistica della cessione del tempio alla nuova istituzione comunale, si veda anche ID., *Urbanistica comunale e architettura francescana*, in *Assisi. Anno 1300*, a cura di S. BRUFANI, Assisi, 2002, pp. 77-98.

⁹¹ Fin dall’alto medioevo, la parola “*forum*” divenne sinonimo di mercato, indicando il luogo in cui i cittadini si incontravano per lo scambio di merci di prima necessità. A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol. III, Roma, 1959-69, pp. 11-12. Per le vicende di questo spazio urbano, G. ABATE, *La medievale “Piazza Grande” di Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Assisi, 1986.

⁹² Archivio Storico Comunale di Assisi, M I, f. 3. A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol. III, p. 17. Sulle trasformazioni della piazza civica e sui suoi palazzi, si veda, M. BIGARONI, *Ricerche urbanistiche su Assisi*, in “Studi francescani”, LXXXVIII, 1991, pp. 63-83; LXXXIX, 1992, pp. 17-26.

sistema feudale, spazzato via dall'atto rogato nella cattedrale della città appena due anni prima.

Il consolidamento delle nuove istituzioni comunali segnò il declino inarrestabile dei Canonici di San Rufino, ulteriormente accelerato dopo il 1228, con l'affermarsi dell'ordine francescano. Questa decadenza del loro peso nella vita civile di Assisi si rispecchia nelle sempre crescenti difficoltà incontrate dal Capitolo nel portare a compimento i lavori della nuova cattedrale. I problemi aumentano man mano che ci si inoltra nel nuovo secolo: a fronte dei rapidi progressi registrati dalla fabbrica di San Francesco e del consolidarsi della presenza dei Frati Minori nel tessuto sociale e politico cittadino, le donazioni destinate alla cattedrale diminuirono drasticamente⁹³. Nel 1216 furono promossi lavori edilizi da parte del pontefice Onorio III⁹⁴. L'espressione "minacciante rovina" contenuta nel testo è una formula consueta nelle bolle pontificie di questo genere e pertanto non implica necessariamente che la chiesa fosse in imminente pericolo di crollo, ma soltanto che si auspicavano lavori edilizi.

Al 1233 risale una donazione da parte del Comune al Duomo di San Rufino⁹⁵. Ulteriori rifacimenti, sostenuti a spese del Capitolo, si registrano ancora nel 1383⁹⁶.

1.2 La ricostruzione della cattedrale di Giovanni da Gubbio

Uno studio compiuto sulla cattedrale di San Rufino deve confrontarsi anche con il problema della ricomposizione dell'aspetto interno della chiesa, irrimediabilmente compromesso dalle trasformazioni apportate da Galeazzo Alessi nella seconda metà del secolo XVI⁹⁷. La

⁹³ Il 26 dicembre 1256 Altigrina di Bernardo Montacollis destina una donazione "*opere Sancti Rufini asisinatis*"; l'8 aprile 1258 Giovanna di Benvenuto Bonaventure dispone "*in opere sancti Rufini X solidos*"; il 18 ottobre 1273 Marsebilia del fu Pravo lascia "*ecclesie Sancti Rufini pro opere sive ornamentis ipsius ecclesie tre libras*"; il 2 giugno 1276 Leonardo di Scescio dispone un lascito "*opere Sancti Rufini*"; il 17 febbraio 1277 Bernarda del fu Forte lascia dieci soldi "*opere ecclesie Sancti Rufini*"; il 27 settembre 1278, nel testamento di Chiara, figlia di Paolo Ysipii, si legge "*reliquo operi ecclesie Sancti Rufini XX solidos*"; il 27 ottobre 1282 Bernardo di Ugolino Contadini fa un lascito "*operi ecclesie Sancti Rufini*". *Le carte duecentesche del Sacro Convento di Assisi*, a cura di A. BARTOLI LANGELI, Padova, 1997, pp. 73, 83, 160, 177, 180, 204, 248.

⁹⁴ Il documento è stato reso noto da G. ELISEI, *Studio sulla chiesa cattedrale di San Rufino vescovo e martire*, Assisi, 1893, p. 12.

⁹⁵ A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol. IV, p. 428.

⁹⁶ U. GNOLI, *L'antica Basilica...*, p. 180 nota 2.

⁹⁷ Si veda G. DE GIOVANNI, *Le modificazioni dell'Alessi*, in *La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 120-131. L'aspetto cinquecentesco della chiesa fu poi alterato nel corso del XIX secolo, con il rifacimento dell'area presbiteriale e l'apertura dei varchi di comunicazione con le navate laterali. Nel 1881, in occasione del VII centenario della nascita di san Francesco, fu promossa una campagna di decorazione pittorica, affidata al pittore purista Alessandro Venanzi, che rivestì tutte le pareti e che fu portata a termine l'anno successivo. Tra il 1969 e il 1971 un intervento di restauro determinò la scialbatura delle tempere ottocentesche delle navate laterali e dei pilastri. Le restanti furono eliminate in occasione dei lavori di restauro e manutenzione eseguiti nel 1982 in

soluzione di certi nodi, tuttavia, potrebbe provenire soltanto da una disamina architettonica tecnica che non è l'obiettivo di questo lavoro di ricerca. È però necessaria una puntualizzazione storiografica che permetta di introdurre una riflessione sui dubbi che ancora sussistono circa l'icnografia e gli elementi strutturali che caratterizzavano la fabbrica avviata nel 1140.

La ricostruzione ideale della primitiva veste architettonica del Duomo è stata oggetto d'indagine da parte di Enrico Cardelli⁹⁸. Questi si è basato sull'osservazione delle murature, in seguito nascoste dai restauri, e sulle residue testimonianze materiali che è ancora possibile analizzare al di sopra delle volte erette dall'architetto perugino sulle navate allo scopo di abbassare la quota dell'edificio e di irrobustire, in tal modo, il sistema portante che, a causa della notevole altezza dei pilastri e all'estensione longitudinale del complesso, si era dimostrato fin da subito vulnerabile, come si vedrà, agli episodi sismici intercorsi nell'arco dei secoli.

L'edificio è lungo 61,70 metri e ampio 21,57. Tralasciando per il momento la descrizione della facciata, diremo soltanto che l'esterno conserva in buona parte le originali murature del XII secolo, anche se il fianco meridionale è stato alterato dall'apertura della Cappella del Sacramento (1541-1563) e da una costruzione adiacente eretta in età moderna. Lungo questa parete, in cima a una scalinata, si apre una porta a doppio strombo (**fig. 12**), decorata da tre protomi animali e certamente coeva alla fabbrica del 1140, che è stata indicata da Cardelli come l'accesso alla nuova chiesa, fin quando non venne demolita la basilica ugoniana ed eretta l'attuale facciata⁹⁹.

Il vano absidale (**fig. 13**) è percorso da quattro semicolonne che si dipartono dal coronamento ad archetti acuti, poggianti su mensole decorate da protomi ferine e fiori quadripetali. Gli archetti sono sormontati da una cornice a guscio scolpita a foglie. A metà altezza dell'abside, le semicolonne sono interrotte da un'altra cornice, sorretta da mensole cubiche, le cui facce

concomitanza con l'ottavo centenario della nascita del poverello d'Assisi. Si trattò di un'operazione ben poco rispettosa che, oltre a provocare la perdita della decorazione pittorica ottocentesca, eliminò tutte le mense degli altari. La ricostruzione di quell'intero complesso pittorico e delle successive vicende conservative dell'edificio è stata effettuata da Paola Mercurelli Salari (*I disegni di Francesco Bergamini per la perduta decorazione ottocentesca della cattedrale di san Rufino ad Assisi*, Assisi, 2005), che si è avvalsa della documentazione fotografica e del lavoro di schedatura portati avanti nel 1969 dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dell'Umbria.

⁹⁸ E. CARDELLI, *Studio costruttivo sulla chiesa di S. Rufino in Assisi*, Tesi di dottorato R. Scuola d'Ingegneria Roma, Roma, 1929; ID., *Tentativo...* cit. Ma si veda, precedentemente, G. DI COSTANZO, *Disamina...* cit., pp. 176-178; A. BRIZI, *Studi storico-artistici sul Duomo di Assisi*, Assisi, 1881, pp. 14-23; U. GNOLI, *L'antica basilica...* cit., pp. 180-181.

⁹⁹ Si veda paragrafo I.1 e, per il problema della datazione della facciata, oltre nel testo.

anteriori si presentano incise a croci, fiori quadripetali e nodi. Un motivo a tre foglie incise, convergenti tra loro, si nota anche sulle stesse colonnine, in corrispondenza della cornice.

La scansione del vano mediante semicolonne coronate da archetti pensili richiama le soluzioni analoghe adottate all'esterno delle absidi delle chiese di San Giacomo *de muro rupto*, di San Masseo e di San Benedetto al Subasio, che dovrebbero precedere di poco quella della cattedrale¹⁰⁰. Esemplata su quest'ultima dovrebbe essere, nella stessa Assisi, l'abside dell'abbazia di San Pietro. Anche San Silvestro a Bevagna (**fig. 14**) è caratterizzata da una simile articolazione, mentre San Michele è sprovvista di archetti (**fig. 15**). Oltre che nell'area di Assisi, questo tipo di decorazione è diffusa anche nello spoletino e si può citare, a mero titolo di esempio, il caso di Santa Maria di Ponte a Cerreto¹⁰¹, dove i campi murari delimitati dalle semicolonne coincidono soltanto con una coppia di archetti, proprio come in San Rufino. L'adozione delle colonnine rappresenta una variazione della più frequente scansione ottenuta tramite lesene che creano angoli retti e garantiscono una più netta partizione dei volumi grazie all'incidenza della luce¹⁰². Come ha fatto notare Raffaella Stanzione a proposito dell'abside di Santa Maria di Cave presso Foligno, analogamente spartita, le semicolonnine al posto delle lesene si riscontrano soprattutto nel nord Italia. Ma il fatto che si trattasse ormai di uno stilema comune del linguaggio architettonico romanico è provato dalla sua ricorrenza, oltre che in Umbria, pure in Toscana, Tuscia, Sabina e Abruzzo.

Anche il coronamento ad archetti pensili poggianti su mensole con protomi zoomorfe è un elemento che ricorre con una certa frequenza nell'architettura dell'Umbria del XII secolo e che valica anche l'inizio del successivo, come dimostra la decorazione dell'abside di Santa Maria Maggiore nella stessa Assisi, datata nei primi anni del Duecento in base alle analisi condotte sul perimetro murario¹⁰³ (**fig. 16**), o quella del Duomo di Todi (**fig. 17**). In quest'ultimo caso però la collocazione delle protomi a sostegno di colonnine pensili ha suggerito un più puntuale riferimento all'architettura cistercense¹⁰⁴, mentre la varietà di soggetti che ornano gli archetti, attingendo al medesimo repertorio utilizzato sulla facciata del Duomo di Foligno o su quelle di San Michele e San Silvestro a Bevagna, dimostra come

¹⁰⁰ Un'analoga articolazione del prospetto absidale caratterizza anche alcune chiese dello spoletino, come San Gregorio Maggiore e San Felice di Giano. M. T. GIGLIOZZI, *L'abbazia...* cit., pp. 128-129, 131, 133.

¹⁰¹ F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., p. 107.

¹⁰² R. STANZIONE, *Per la storia dell'architettura romanica nell'antica diocesi di Foligno*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 14, 1990, pp. 117-154; in particolare p. 128. È in ambito ravennate che si riscontrano più frequentemente lesene intervallate ad archetti con ritmo di 2:1.

¹⁰³ N. BERNACCHIO - P. CASTELLANI, *Indagine sulle tipologie murarie di Assisi tra XI e XIV secolo. Primi risultati*, in "Archeologia dell'Architettura", 2, 1997, pp. 121-130.

¹⁰⁴ A. PRANDI, *Il Duomo di Todi*, Perugia, 1975, p. 69.

questo tipo di decorazione avesse ormai assunto un carattere regionale, senza dover necessariamente pensare ad influenze allogene¹⁰⁵.

All'interno della chiesa, superiormente alle strutture voltate costruite dall'Alessi che hanno accecato i due rosoni laterali, è ancora possibile scorgere la serie degli otto archi longitudinali impostati a un'altezza di 11,80 metri sui pilastri cruciformi che dividevano lo spazio in tre navate. Il primo, a partire dalla controfacciata, è a tutto sesto ed ha una luce più ampia di tutti gli altri (m. 8,70, **fig. 4**), che sono invece a sesto acuto (m. 2,80)¹⁰⁶. I capitelli di questi pilastri presentano una semplice decorazione a gola dritta intagliata a scacchi e a foglie. Le arcate divisorie avevano un'altezza complessiva di 14,50 metri.

La navata centrale, di larghezza pari a 8,65 metri e di altezza 22, è scandita da nove archidiaframma in mattone a sesto acuto (**fig. 18**) che poggiano su una cornice a dentelli che corre lungo le due pareti al di sopra dei pilastri. Questa cornice è impostata a circa 18 metri dal livello del pavimento e a 3,80 metri rispetto alla sommità degli arconi stessi. Questi ultimi furono aggiunti in un secondo momento, essendo scollegati dalle mura perimetrali. Oltre che dal rosone, la nave era illuminata da una serie di finestre strombate (200 x 45 centimetri circa) aperte al di sopra delle arcate.

Per le navate laterali, ampie 5,50 metri e alte più di 17, era stata originariamente prevista una copertura a botte ribassata, come dimostrano, in quella di sinistra, gli stacchi di una volta crollata o mai portata a termine. Avendo testato l'inefficacia di questa soluzione, furono realizzati, probabilmente già nel XIII secolo, gli attuali arconi trasversali a sesto acuto¹⁰⁷ per garantire una maggiore staticità all'intero edificio. Il cambiamento di soluzione in corso d'opera è attestato dal fatto che nella navatella destra, la cui parete sud risulta tra l'altro più bassa rispetto a quella corrispondente della nave sinistra, è assente qualsiasi traccia di copertura a volta. Per agevolare un corretto scarico dei pesi della navata centrale, non supportati da nessun sistema di volte, furono successivamente aggiunti anche gli archi rampanti che, nella navatella sinistra, interrompono la serie di quelli acuti (**fig. 19**). Altri due massicci archi rampanti furono poi addossati in corrispondenza del quinto e sesto pilastro di

¹⁰⁵ E. NERI LUSANNA, *Il duomo di Todi: problemi di scultura*, in *Todi nel Medioevo (secoli VI-XIV)*, Atti del XLVI Convegno storico internazionale (Todi, 10-15 ottobre 2009), II, Spoleto, 2010, pp. 965-986. De Angelis D'Ossat aveva per primo sostenuto che le mensoline figurate fossero un portato della tradizione francese, data la loro estrema diffusione soprattutto nelle zone del Poitou e della Saintonge. G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'architettura sacra...* cit., pp. 251-271.

¹⁰⁶ L'ampiezza di questi primi due archi longitudinali fu ridotta a quella di tutti gli altri in occasione dei rifacimenti del '500, per mezzo di due massicce spalle di muratura addossate alla parete di controfacciata.

¹⁰⁷ Tali archi nascono a un'altezza di 2,30 metri rispetto a quelli longitudinali.

sinistra e sono oggi visibili all'interno del fabbricato adiacente la parete nord del Duomo (il cosiddetto Cantinone, oggi sede di un negozio di antiquariato). Su quest'ultima, sono visibili le tracce di una serie di finestre rettangolari oggi murate.

Il fondo delle navate laterali si struttura su due livelli: al piano inferiore si trovano la Cappella del Pianto (a sinistra)¹⁰⁸ e l'andito di passaggio con l'attuale sagrestia (a destra). Al di sopra di questi ambienti, si aprono due locali voltati a botte. Un'analoga copertura doveva caratterizzare anche i due vani a piano terra. In quello a destra, infatti, addossate al muro, si notano ancora due colonne, poste a un'altezza di circa 1,20 metri rispetto all'attuale pavimento e alte press'a poco tre metri (**fig. 20**). La loro sopraelevazione rispetto al piano di calpestio si spiega con l'abbassamento della quota originaria effettuata dall'Alessi nel XVI secolo¹⁰⁹. Quest'intervento è documentato anche dalla presenza di un gradino in corrispondenza dei portali d'accesso, la cui soglia fu abbassata di circa 40 centimetri, assieme all'antistante sagrato, in origine più alto, come dimostra l'attuale posizione del leone sinistro della porta centrale, sospeso nel vuoto.

Sulle due colonne del vano di passaggio alla sagrestia dovevano impostarsi le volte di sostegno al piano superiore, che avrebbero dovuto raggiungere un'altezza massima di 5,40 metri. Tale era infatti il dislivello tra i due locali di fondo della navatella sinistra riscontrata dal Brizi¹¹⁰. I due vani superiori erano alti fino alla sommità delle navate laterali. Essi, inoltre, erano aperti a giorno sul coro, a differenza di quelli sottostanti, separati dalla zona centrale del presbiterio tramite una cortina muraria. Sui resti di questo muro divisorio tra l'ambiente in fondo a sinistra e il coro, sempre il Brizi ricorda di aver notato, a un'altezza di circa 75 centimetri da terra, tracce di un arco, coevo alla costruzione della chiesa, il cui vertice sarebbe andato a cadere esattamente a metà di questa parete di separazione. Quest'arco, aperto tra la Cappella del Pianto e il coro, lasciava quindi supporre allo studioso l'originaria esistenza di uno spazio seminterrato, che avrebbe potuto ospitare la "*cappella ferrata sacri corporis*" che si trova citata nella documentazione d'archivio.

L'articolazione del fondo delle navatelle dimostra l'originaria configurazione a due livelli della zona presbiteriale, che si estendeva per una lunghezza di 25 metri. In quest'area, al di sopra delle navatelle erano probabilmente presenti matronei voltati a botte, aperti sul coro

¹⁰⁸ Fino al 1894, quando il Capitolo della Cattedrale decise di adibirlo a cappella, quest'ambiente era stato ridotto a legnaia.

¹⁰⁹ E. LUNGHI, *Il museo della cattedrale di San Rufino ad Assisi*, Assisi, 1987, pp. 41, 98 nota 22.

¹¹⁰ A. BRIZI, *Studi...* cit. pp. 17-18.

attraverso larghe arcate longitudinali, di cui restano tracce al di sopra della volta cinquecentesca. Questa ricostruzione è provata anche dalle due porte cieche lungo il lato nord (una delle quali inglobata nel Cantinone), collocate a un'altezza di 6,60 metri dal piano di calpestio (**fig. 21**), che già Cardelli interpretava come gli accessi al livello superiore della chiesa. Altre due porte si aprivano in prossimità di quelle ancora esistenti, come lasciano supporre le riprese della muratura. Una di queste immetteva direttamente nel locale sovrastante la Cappella del Pianto, come dimostra lo stipite destro interno ancora visibile. Sempre secondo Cardelli, un ulteriore collegamento tra i due piani era garantito da una scala a cui si accedeva dalla porta murata lungo il fianco meridionale della cattedrale, posta a un'altezza di 60 centimetri dal pavimento della chiesa. In realtà, è più probabile che quest'ultima costituisse il passaggio all'antico cimitero, perché il sensibile dislivello del piano di battuta della porta è ancora una volta imputabile all'abbassamento della quota di calpestio prodotto dall'Alessi¹¹¹.

Al di sopra della volta cinquecentesca, in corrispondenza degli angoli formati dal muro posteriore della chiesa nel punto di congiunzione dell'abside, si notano due pennacchi a vela su cui si impostava una cupola a coronamento della zona presbiteriale, che aveva il suo vertice ad un'altezza di circa 23 metri dal suolo. Sul lato anteriore, questa struttura poggiava su altri due pennacchi sistemati sui due pilastri inglobati dai piloni di sostegno del XVI secolo.

Benché gli studiosi siano concordi nell'immaginare un presbiterio rialzato, molti dubbi sussistono circa l'originaria presenza di una cripta sottostante¹¹². A riprova di un'organizzazione su due livelli dell'area presbiteriale vengono citate le testimonianze documentarie precedenti al 1571 in cui si parla di un'*ecclesia inferior* e di un'*ecclesia superior*¹¹³. In particolare, Giuseppe Abate ha tentato di ricomporre l'aspetto romanico della cattedrale assisiense basandosi su un passo della *Vita di Santa Chiara* composta da Tommaso da Celano, in cui si racconta l'ultimo giorno che la giovane trascorse nel mondo secolare¹¹⁴. L'episodio è ambientato in Duomo e si svolge il giorno della domenica delle palme del 1211 o del 1212. Durante la celebrazione, il vescovo di Assisi, "*per gradus descendens*", si

¹¹¹ E. LUNGHI, *Il museo...* cit., p. 30 nota 17.

¹¹² Il Di Costanzo (*Disamina...* cit., tav. II) si era espresso per una ricostruzione priva di cripta, confutato da T. LOCCATELLI PAOLUCCI, *Chiesa Cattedrale di Assisi intitolata a S. Rufino V. M.*, in "L'Apologetico", I, 1864, pp. 529-543.

¹¹³ C. CENCI, *Documentazione di vita assisana...* cit., ad indicem.

¹¹⁴ G. ABATE, *Nuovi studi sull'ubicazione della casa paterna di S. Chiara d'Assisi*, Assisi, 1954, pp. 14-15, 20, nota 6.

avvicina alla giovinetta e pone una palma tra le sue mani. L'espressione utilizzata dal biografo francescano è riferita dall'Abate "alle scale lapidee che fiancheggiavano l'ingresso della *ecclesia inferior* e che dal pavimento della basilica davano accesso all'elevato presbiterio". Lo studioso assisiense immaginava quindi che alla stessa altezza della navata centrale fosse situato un ampio vano, diviso in tre parti da due file di colonne (e dunque organizzato come una vera e propria cripta *ad oratorium*) corrispondente alla *ecclesia inferior*, sotto il cui altare era stato collocato il corpo di san Rufino dopo la traslazione del 1212. Al di sopra di questo, sorretta da un pontile, si sarebbe aperta una vasta tribuna (*ecclesia superior*), alla quale si accedeva da due scalinate laterali, e che sarebbe stata sopraelevata rispetto la quota della navata di sei metri. Ambedue i piani erano provvisti di una sagrestia¹¹⁵.

Quest'idea è stata parzialmente ripresa da Elvio Lunghi¹¹⁶, che ha sostenuto che il dislivello tra i due ambienti corrispondesse all'altezza della cornice marcapiano visibile all'esterno dell'abside, in maniera del tutto analoga a quanto avviene per la chiesa di San Michele a Bevagna¹¹⁷ (**fig. 15**). In realtà la presenza di questa cornice non può essere considerata come traccia inequivocabile di un dislivello interno perché essa è presente, ad esempio, anche sul vano absidale di Santa Maria Maggiore ad Assisi (**fig. 16**), dove non corrisponde affatto alla quota altimetrica di separazione interna tra cripta e presbiterio.

Lunghi ha fatto notare anche che l'altezza anomala della tribuna rispetto alla quota delle navate in origine sarebbe stata più contenuta, perché, come si è detto, fu l'Alessi ad abbassare il piano di calpestio dell'edificio. Secondo la sua ricostruzione, il collegamento tra le navate e l'*ecclesia superior* avveniva tramite un unico scalone centrale, in base a quanto riscontrabile

¹¹⁵ La sagrestia della chiesa superiore è menzionata nel 1383 (Notarile Bittonii in Archivio di Stato di Perugia, f. 165v) e nel 1419 (Archivio Notarile, C 24, f. 45r). C. CENCI, *Documentazione...* cit., vol. I, pp. 196, 405.

¹¹⁶ E. LUNGI, *Il museo...* cit., pp. 19-21.

¹¹⁷ La chiesa di San Michele, consacrata probabilmente nel 1070, fu la prima cattedrale della città, poi collegiata e abolita da Federico II nel 1248. Nel XVII secolo subì un radicale rifacimento in forme barocche. L'aspetto originario è stato ripristinato in un intervento di restauro risalente agli anni 1951-57. L'abside è percorsa da semicolonne con eleganti capitelli che poggiano su una cornice rovesciata di travertino, decorata a dentelli. Una cornice analoga è posta a metà altezza. Sulle chiese di Bevagna si veda G. URBINI, *Bevagna illustrata*, Perugia, 1901, pp. 48-50; C. PIETRANGELI, *Guida di Bevagna*, Spoleto, 1959, pp. 54-60; F. TOSO, *San Silvestro e San Michele a Bevagna*, in "L'Architettura", 14, 1968, pp. 124-129; *Italia romanica. L'Umbria...* cit., pp. 177-184; G. MENCARELLI, *Le chiese di San Michele e di San Silvestro a Bevagna*, Spoleto, 1980; F. FINAURI- L. SENSI, *Note sul consolidamento e restauro della trifora, delle due bifore e del cornicione della chiesa di San Silvestro in Bevagna*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 11, 1987, pp. 399-410; *Bevagna*, a cura di F. GASPARINI, Città di Castello, 2004, pp. 66-71.

nella maggior parte degli edifici romanici umbri¹¹⁸, mentre la cripta comunicava con le due navate laterali grazie a due porte di diverse dimensioni, citate nei documenti. A partire dallo spoglio delle visite pastorali a noi pervenute, lo studioso ha inoltre tentato, per quanto possibile, una ricognizione dei numerosi altari e cappelle che si susseguivano nei vari spazi del Duomo.

La cripta avrebbe ricevuto la sua illuminazione dalle monofore aperte in corrispondenza delle absidi e sulla parete sud, queste ultime ancora decorate da affreschi. Sugli sguanci di quella un tempo aperta al centro dell'abside principale, si notano ancora le figure dei *Santi Pietro e Paolo*, accostati da Lunghi alle *Storie della Passione* della Cappella di San Giorgio in Santa Chiara¹¹⁹. La monofora aperta sul fianco destro della chiesa, che illuminava la scala d'accesso alla galleria interna che conduceva al matroneo, presenta invece una *Madonna con Bambino*, unico avanzo di una più vasta campagna decorativa condotta nella cattedrale da Palmerino di Guido, *alias* Espressionista di Santa Chiara, entro il primo decennio del Trecento¹²⁰. Che l'interno della chiesa fosse stato predisposto fin dall'origine ad essere intonacato, e dunque decorato ad affresco, lo dimostra l'aspetto grossolanamente squadrato delle pietre delle pareti, che formano quindi una superficie rozza e aspra che difficilmente avrebbe potuto essere lasciata a vista. Inoltre, Loccatelli Paolucci ricordava come si fossero ritrovate tracce di affreschi al di sotto dell'intonaco moderno di uno dei pilastri della navata centrale, lasciando presupporre che inizialmente fossero stati tutti similmente corredati da pitture¹²¹. Di questa originaria decorazione ad affresco, rimangono soltanto alcuni frammenti staccati e ricoverati nell'annesso Museo Diocesano¹²². La *Testa della Vergine*, posta su una porta di comunicazione con la navata destra, è stata datata allo scadere del XII secolo, visti i suoi rapporti con le miniature prodotte dallo *scriptorium* del monastero di Sant'Eutizio in Valcastoriana. I brani pittorici provenienti dal vano soprastante la Cappella del Pianto (*Crocifissione, Visitazione e Annunciazione, Natività e Annuncio ai Pastori*) sono invece stati riferiti al Maestro della Santa Chiara e pertanto collocati tra il settimo e il nono decennio del

¹¹⁸ È in effetti questa la soluzione adottata nel San Felice a Giano, in San Gregorio Maggiore, San Brizio, San Sabino a Spoleto, in San Michele e San Silvestro a Bevagna.

¹¹⁹ E. LUNGI, *Affreschi del 'Maestro della Santa Chiara' e la primitiva decorazione del Duomo di Giovanni da Gubbio*, in "Paragone", 381 (1981), pp. 59-66.

¹²⁰ F. TODINI - B. ZANARDI, *La Pinacoteca Comunale di Assisi*, Firenze, 1980, p. 42; E. LUNGI, *Affreschi...* cit., p. 62.

¹²¹ T. LOCCATELLI PAOLUCCI, *Chiesa cattedrale...* cit., p. 535.

¹²² A. MONCIATTI, *Tracce...* cit., pp. 150-153.

Duecento¹²³, fuorché quello raffigurante la *Mano Benedicente*, per il quale è stata avanzata una datazione alla seconda metà del secolo XII.

Per tornare alla discussione sull'aspetto primitivo del Duomo assisiense, andrà registrato il più recente intervento di Maria Teresa Gigliozzi che, ipotizzando che l'espressione "*ecclesia inferior*" si riferisse ai resti della basilica ugoniana, ha contestato la presenza di una cripta nella cattedrale di Giovanni da Gubbio, che si sarebbe dovuta configurare con una pianta basilicale a tre navate simile a quella di Santa Maria Assunta a Spoleto¹²⁴.

Analizzando attentamente la copiosa documentazione prodotta dal Cenci, credo invece che l'*ecclesia inferior* non possa essere identificata con la cripta ugoniana. In particolare, un lascito del 1473 indica esplicitamente l'altare maggiore dell'"*ecclesia inferioris*", che viene denominata "del corpo santo", con una palese allusione alle spoglie di san Rufino¹²⁵. Si noti che è impossibile che ci si riferisca in questo caso alla cripta ugoniana perché, come sappiamo, le reliquie del protovescovo erano state traslate nella nuova cattedrale fin dal 1212. Come sembra indicare un'altra testimonianza, datata al 1427, l'*ecclesia superior* era fisicamente collocata al di sopra del "*corpus sanctum*" ospitato nell'*ecclesia inferioris*¹²⁶.

È vero però che la distinzione tra *superior* ed *inferior* non indica necessariamente che il presbiterio fosse organizzato su due piani. Spesso infatti nelle descrizioni degli ambienti ecclesiastici la differente denominazione si riferisce semplicemente alla divisione dello spazio dei laici e di quello dei chierici operata dal tramezzo o dalla recinzione presbiteriale, oppure alla diversificazione tra il piano della navata, posto più in basso, e quello del presbiterio, che era sempre sopraelevato, anche di pochi gradini. In questo caso dovremmo però immaginare che l'altare con le reliquie di San Rufino, collocato, come sappiamo dai documenti, nell'*ecclesia inferior*, fosse situato nello spazio destinato ai laici.

C'è poi da considerare che alla metà del XII secolo le cripte, assai diffuse fino al secolo precedente, tendono a sparire. E infatti i modelli a cui si è sempre fatto riferimento per argomentare la presenza di un ambiente ipogeo o semi-interrato nel presbiterio romanico di

¹²³ E. LUNGI, *Affreschi...* cit., p. 60; A. MONCIATTI, *Tracce...* cit., pp. 150-153.

¹²⁴ M. T. GIGLIOZZI, *Architettura...* cit., pp. 110-113.

¹²⁵ C. CENCI, *Documentazione...* cit., vol. II, p. 732: "Anno 1473. Item reliquit pro reparatione et manutentione maioris altaris ecclesie inferioris (s. Rufini), nuncupati el corpo sancto, et pingi faciat unam imaginem s. Liberatoris in dicta ecclesia". Archivio Notarile N 8, f. 21v.

¹²⁶ ID., vol. I, p. 460. "In ecclesia sancti Ruffini, ante altare noviter factum in dicta ecclesia, quod est ad columnam que est in pede scalarum lappidum, per quas scalas ascenditur et itur de dicta ecclesia inferiori ad ecclesiam superiorem, que ecclesia superior est supra corpus sanctum dicte ecclesie; quod altare ibi noviter factum vocatur la cappella de sancta Catarina, que facta, constructa et hedificata fuit et est vigore testamenti Lelli Cecce Merce de Assisio". Archivio Notarile B 20, f. 129.

San Rufino (la vecchia cattedrale di Santa Maria Maggiore, ma anche il Duomo di Modena, la chiesa di San Miniato a Firenze, la pieve di Arezzo) risalgono all'XI o alla prima metà del XII secolo e sarebbero potuti apparire ormai superati quando si costruiva il Duomo di Giovanni da Gubbio.

Anche se i resti dell'arco descritto da Brizi sulla parete divisoria tra il vano laterale che si apre in fondo alla navata sinistra e il coro, a un'altezza di appena 75 centimetri dal pavimento, lascerebbero immaginare che essa sorgesse al di sotto del piano del presbiterio, nel 1969, tuttavia, Cardelli affermava che i risultati degli scavi condotti l'anno precedente in corrispondenza dell'area presbiteriale¹²⁷, che avevano messo in luce le strutture d'età romana su cui si poggiano le fondazioni dell'edificio, facevano escludere l'esistenza di un vano interrato nella parte sinistra della chiesa. Alla luce di queste considerazioni resta difficile ipotizzare che il presbiterio di San Rufino presentasse una cripta semi-ipogea e risulterebbe più logico che per *ecclesia inferior* si intendesse lo spazio destinato ai laici.

Dato che però i succitati documenti e le testimonianze materiali non consentono di sciogliere il problema, non possiamo del tutto escludere neanche la possibilità ventilata da Abate, ovvero quella di un vasto ambiente ad oratorio aperto sullo stesso piano della navata centrale. Si tratta di una ricostruzione senz'altro più rara, ma che potrebbe giustificarsi come soluzione agli stessi problemi statici che avevano causato il prematuro crollo della volte a botte nella navatella sinistra: allo scopo di contenere le spinte gravanti sulla navata centrale, il presbiterio sarebbe stato strutturato su due livelli, dando vita a un'articolazione spaziale simile a quella dell'abbazia di Santa Maria a Piè di Chienti presso Montecosaro (Macerata) (**figg. 22-23**). Si noti che nella chiesa il collegamento tra i due piani era garantito da uno scalone centrale, eliminato e sostituito da due scale laterali in occasione del restauro del 1925. L'aspetto attuale dell'edificio marchigiano dovrebbe essere frutto di un consistente restauro della struttura originaria del primo quarto dell'XI secolo, propugnato a partire dal 1125 da Agenolfo, abate di Farfa, da cui Santa Maria dipendeva¹²⁸. Le modifiche dovettero riguardare l'area

¹²⁷ E. CARDELLI, *Tentativo...* cit., p. 27.

¹²⁸ Il fatto che l'abbazia sia precedente al 1125 è provato dai pilastri difforni delle navate, secondo una formulazione che nelle Marche si rintraccia anche nel San Claudio al Chienti (XI secolo). Inoltre la tecnica del laterizio, le cornici a denti di sega e l'utilizzo degli archetti pensili alla base delle grandi arcate dei matronei sono un richiamo ad esempi lombardi dell'XI secolo. Si veda H. SAHLER, *San Claudio al Chienti und die romanischen Kirchen des Vierstützentyps in den Marken*, Rhema, 1998, ed. 2006, pp. 209, 212. Sulla chiesa, si veda anche P. PIVA, *Marche Romaniche*, Milano, 2003, pp. 69-83; D. FIORANI, *Tipo e contesto. Architettura e trasformazioni nella chiesa di S. Maria a Piè di Chienti nelle Marche*, in "Palladio", 14, 2001 (2002), 28, pp. 23-46; *Santa Maria a Piè di Chienti*, a cura di G. AVARUCCI Montecosaro, 1999; P. FAVOLE, *Italia Romanica. Le Marche*, Milano, 1993, pp. 195-197.

presbiteriale, organizzata su due piani per ragioni di stabilità e funzionale alla sopraelevazione del coro dei monaci. L'abbazia marchigiana rappresenta però un problema ancora aperto e induce a considerare con l'opportuna prudenza la possibilità che un impianto simile caratterizzasse anche la cattedrale assisiata.

L'impianto basilicale a transetto immisso con presbiterio rialzato e terminazione monoabsidata accomuna inoltre la fabbrica di Giovanni da Gubbio al primitivo assetto del San Feliciano a Foligno¹²⁹ (**fig. 24**), eretto nell'XI secolo, ma modificato in quello successivo. Le similitudini riscontrabili poi con le planimetrie di San Pietro di Bovara, che potrebbe essere stata eretta a partire dal 1158, e con quelle delle chiese mevanati lasciano immaginare che le fabbriche delle due cattedrali siano assunte a ruolo di prototipo per l'architettura umbra della seconda metà del XII secolo¹³⁰. Ma questa ricostruzione permette anche di cogliere le affinità tra l'interno del Duomo assisiata e la locale abbaziale benedettina di San Pietro¹³¹ (**fig. 25**). Quest'ultima, riferibile nella sua struttura generale alla fine del XII secolo, ripete infatti lo stesso schema architettonico della cattedrale, benché perfezionato da un punto di vista strutturale, che prevede tre navate, di cui le laterali con volte a botte e rinforzate da archi trasversali, e la centrale coperta a tetto con archi a sesto acuto. Anche in questo caso, il presbiterio è sormontato da una cupola che appoggia su quattro pennacchi sferici ed è composta da trentuno file concentriche di conci progressivamente aggettanti. La cupola

¹²⁹ Il tempio di San Feliciano fu "rinnovato" a partire dal 1133, come riportato da un'iscrizione in facciata. L. LAMETTI, *Alcune riflessioni...* cit.; R. PARDI, *L'architettura del duomo di Foligno nel Medioevo*, in *Foligno a. D. 1201...* cit., pp. 17-29. La basilica è assimilabile alla cattedrale di Assisi anche per il collegamento tra presbiterio e navate mediante un unico scalone centrale.

¹³⁰ W. KRÖNIG, *Hallenkirchen...* cit., pp. 1-139. La fondazione di San Pietro a Bovara risale a "circa il 1158" secondo L. IACOBILLI, *Cronica della chiesa e monastero di Santa Croce di Sassovivo di Foligno*, Foligno, 1653, p. 228. Iacobilli poté consultare le carte del monastero prima della loro dispersione e ha tramandato l'elenco degli abati. L'erudito ricorda che nel 1158 la chiesa fu fatta decorare dall'abate Eremito. Il primo documento ufficiale riguardante l'abbazia è datato 1177, quando con un privilegio papa Alessandro III prese il monastero sotto la sua protezione. Sulla chiesa si veda M. FALOCI PULIGNANI, *Un artista umbro del secolo XII. San Pietro di Bovara*, in "Arte e Storia", IV, 1885, pp. 97-99; M. TOCCACELI, *Abbazie lungo le vie dei Romei: l'esempio di San Pietro a Bovara*, in "Bollettino Storico della città di Foligno", 20-21, 1996-1997, pp. 757-774; B. SPERANDIO, *Chiese romaniche...* cit., pp. 130-131. M. T. GIGLIOZZI (*Architettura romanica...* cit., pp. 99-100) si esprime a favore di una datazione al XII secolo avanzato.

¹³¹ La prima testimonianza documentaria sulla chiesa di San Pietro risale al 1029. L'abbazia dovette quindi essere presumibilmente fondata tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo dai monaci benedettini neri della congregazione di Cluny. L'iscrizione in facciata ricorda la consacrazione avvenuta nel 1253 in occasione della visita ad Assisi di Innocenzo IV, e la ristrutturazione compiuta nel 1268 per volontà dell'abate Rustico. La chiesa subì un radicale rifacimento in forme barocche nel 1613. Fu probabilmente in seguito ai gravi danni riportati a causa dei numerosi eventi sismici che si susseguirono nel XVII e XVIII secolo che venne abbassato il campanile, che in origine presentava un secondo giro di arcate e una cuspide. A partire dal 1897 (e poi ancora nel 1952-54), la chiesa fu restaurata e riportata alle sue primitive forme romaniche. E. ZOCCA, *Assisi...* cit., pp. 170-188; S. BOATO, *San Pietro in Assisi*, in "L'Architettura", 4, 1959, pp. 556-561; A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol. IV, p. 199; E. CARDELLI, *Tentativo...* cit. pp. 15-16, nota 9; E. BRUNELLI – F. REA – G. SENSI, *Abbazia di San Pietro in Assisi tra unicità architettonica e riscoperta storica*, Assisi, 2013.

presenta dei fori, oggi chiusi, da cui filtrava la luce solare. A differenza del San Rufino, la chiesa è corredata all'esterno da una serie di robusti speroni in muratura, applicati in corrispondenza dell'abside e del fianco sinistro, mentre sul lato opposto, all'interno, una massiccia parasta è posta a rinforzo della parete. Tali accorgimenti segnano un primitivo tentativo di adozione di un sistema di elementi resistenti, teso a correggere ed evitare i rischi statici che si erano verificati nel caso della cattedrale.

La cupola sovrastante l'area presbiteriale è una soluzione abbastanza rara nel periodo pre-rinascimentale in Umbria. Tra le poche eccezioni, si registra la chiesa di Santa Maria a Ponte Cerreto presso Spoleto, anch'essa databile a cavallo tra XII e XIII secolo. Nel caso di San Pietro, essa è stata interpretata come un indice del collegamento con le fondazioni benedettine riformate dell'Italia centrale, prima fra tutte la pisana San Paolo a Ripa d'Arno¹³² che però è frutto di rifacimenti successivi e, a differenza dell'abbazia assisiata, non presenta un tiburio esterno. Più che ad Assisi, l'influenza pisana, dettata da precise contingenze politiche, è palese nella forma ellittica della cupola (eretta tra il 1174 e il 1207) che sovrastava la chiesa di Santa Maria di Castello a Tarquinia fino al 1819, quando fu abbattuta da un terremoto¹³³.

Inoltre cupole romaniche in Toscana si riscontrano anche in chiese non legate ad ordini monastici, come il Duomo di Pisa e di Siena.

Sono invece gli altri pochi esemplari toscani, questi sì ricoperti di tamburi ottagonali (Duomo di Sovana, San Bruzio di Magliano, Santa Maria Assunta a Coneo, Collegiata di Asciano) e messi in relazione con l'architettura lombarda¹³⁴, a richiamare i succiati esempi umbri, caratterizzati da simili rivestimenti esterni. Prima di chiamare in causa queste testimonianze, andrà però innanzitutto considerato il particolare legame che l'architettura romanica in Umbria intrattiene con la tradizione tardo-antica e paleocristiana, da cui ricava anche la tendenza a differenziare lo spazio del presbiterio da quello della navata attraverso queste

¹³² F. PISTILLI, s. v. *Assisi. Architettura e scultura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, 1991, pp. 622-629. Diversamente Giulia Conti ha sostenuto un parallelo con alcune chiese borgognone dell'XI secolo, che presentano struttura a sala con cupola tra botte longitudinali, e che sarebbero influenzate dall'architettura catalana. G. CONTI, *L'architettura romanica nella diocesi di Assisi*, in "Atti dell'Accademia Properziana del Subasio", 21, 1993, pp. 87-111.

¹³³ G. DE ANGELIS D'OSSAT, *La distrutta "Cupola di Castello" a Tarquinia*, in "Palladio", I-IV, XIX, 1969, pp. 15-28.

¹³⁴ La soluzione del tiburio ottagonale che riveste una cupola a padiglione interna è effettivamente un portato dell'architettura lombarda, che tende a differenziare la copertura esterna con propri profili e sviluppi decorativi. A. PERONI, *Riflessioni sul rapporto tra interno ed esterno nelle coperture dell'architettura romanica lombarda*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2004, pp. 113-127.

strutture centripete, principio che trova la sua applicazione già nella basilica del San Salvatore a Spoleto¹³⁵.

Da un punto di vista icnografico, come già sottolineava il Cardelli, la soprelevazione della navata centrale sulle due minori risulta piuttosto ardita per l'epoca, soprattutto perché non è ancora accompagnata dal sistema di contropinte necessario a garantire la resistenza delle strutture murarie. Una soluzione analoga, con la navata centrale altissima rispetto alla sua stessa larghezza, si ritrova nel San Pietro di Bovara, ma in questo caso essa è coperta da volta a botte a sesto ribassato e le due navatelle hanno volte a crociera lievemente rampanti per contrastare le spinte.

Invece il sistema di copertura misto di San Rufino prevedeva le capriate sulla navata centrale e, in un primo momento, le volte a botte su quelle laterali. Esso è sperimentato nella stessa Assisi in Santa Maria Maggiore¹³⁶ e doveva caratterizzare anche il San Feliciano di Foligno nella sua veste risalente alla prima metà del XII secolo¹³⁷ (**fig. 24**). Più problematico, invece, risulta l'inserimento in questo gruppo del San Giuliano presso Spoleto, consacrato nel 1216, ma riferibile al XII secolo. Non è infatti chiaro se, in questo caso, la navata centrale fosse coperta a capriate o a volte e di quanto essa superasse in altezza le navate laterali¹³⁸. Secondo Gisberto Martelli, anche la navata centrale della chiesa di San Michele a Bevagna ebbe, in un periodo imprecisato, una copertura a tetto sostenuta da arconi trasversali¹³⁹. Renzo Pardi ha sottolineato come la diffusione della volta a botte nell'architettura romanica umbra già in epoche precoci (fine X – inizi XI secolo) debba essere interpretata come un sintomo del forte richiamo alle tipologie edilizie di matrice classica, piuttosto che come il risultato di un influsso esterno¹⁴⁰. E in effetti nel Duomo d'Assisi un modello antico per l'impiego delle

¹³⁵ F. GANGEMI, *Santa Maria...* cit., pp. 89-93. Per il ruolo paradigmatico per l'architettura romanica umbra assunto dalla basilica spoletina di San Salvatore è ancora indispensabile la monografia dedicata al monumento da M. SALMI, *La basilica...* cit. La bibliografia relativa alla basilica spoletina è stata recentemente raccolta da M. BASSETTI – L. PANI ERMINI – E. MENESTÒ (a cura di), *La Basilica di San Salvatore a Spoleto*, 3 voll., Spoleto, 2012.

¹³⁶ R. PARDI, *Riepilogo generale e proposte di una cronologia dei monumenti umbri del XII e XIII secolo fino a S. Francesco d'Assisi*, in *Architettura...* cit., pp. 149-158.

¹³⁷ L. LAMETTI, *Alcune considerazioni...* cit. Non è chiaro il motivo per cui la studiosa tenda a ritenere che il duomo di Foligno fosse dotato di un sistema organico di volte, che accomunerebbe l'edificio al gruppo spoletino che fa capo al San Felice di Giano e ricondotto alle influenze alvernati (per il quale si veda G. MARTELLI, *L'abbaziale di S. Felice di Giano...* cit., pp. 74-91). Renzo Pardi (*L'architettura...* cit., p. 21) sposa invece l'ipotesi di una copertura della nave centrale a capriate.

¹³⁸ Per le diverse posizioni degli studiosi, si veda M. T. GIGLIOZZI, *Architettura...* cit., pp. 100-101, 116, nota 15.

¹³⁹ G. MARTELLI, *L'abbaziale...* cit., pp. 80-82.

¹⁴⁰ R. PARDI, *Le chiese umbre ad unica navata con volta a botte*, in *Architettura religiosa medievale...* cit., p. 80.

volte a botte è rappresentato dalla copertura della cisterna romana iglobata alla base del campanile (**fig. 10**).

A partire dalla metà del XII secolo, tuttavia, l'utilizzo delle volte a sesto acuto ha fatto ipotizzare un'influenza di correnti architettoniche francesi, provenienti soprattutto dall'Alvernia, dalla Provenza e dalla Borgogna¹⁴¹. Nella stessa fabbrica di San Rufino, a stimolare il confronto con gli esempi architettonici del sud della Francia è stata l'associazione delle volte a botte delle navatelle con i pilastri compositi¹⁴².

Quello dei rapporti con l'architettura alverniate è un concetto che passa nella storiografia muovendo dall'assunto del Porter che veicolo ne sarebbero state le vie di pellegrinaggio¹⁴³. Si tratta di una tesi che già Sauerländer, analizzando i possibili influssi della scultura provenzale sulla plastica emiliana del XII secolo, aveva ridimensionato puntando ad interpretare lo stile delle sculture di Modena in base a premesse regionali autoctone¹⁴⁴. Anche quando aveva colto effettive relazioni tra la Provenza e l'Emilia, aveva poi specificato che gli scultori italiani avevano rielaborato i modelli francesi, rivolgendosi direttamente all'antichità romana.

A differenza del Saint-Étienne di Nevers, basilica interamente voltata, che il Cardelli invocava come possibile parallelo per San Rufino, la cattedrale assisiense (assieme al gruppo San Feliciano di Foligno – San Michele di Bevagna ad esso collegato) prevedeva volte a crociera nelle navate laterali con lo scopo di stabilizzare le pareti di quella maggiore, con copertura piana o a capriate. In Umbria, il passaggio successivo è testimoniato piuttosto dall'insieme spoletino analizzato dal Martelli che, includendo il San Silvestro a Bevagna (1195), con volta a botte nella navata centrale e a semibotte nelle navatelle, giunge a sfiorare l'inizio del Duecento.

¹⁴¹ Tra gli esempi principali, ricordiamo Notre-Dame di Orcival, St. Nectaire, St. Austremoine a Issoire, Notre-Dame-du-Port a Clermont Ferrand. L'influenza francese nell'impianto architettonico del San Rufino, già prospettata da Cardelli, è stata ulteriormente discussa da R. PARDI, *Riepilogo...* cit., pp. 149-158. Lo studioso ha inoltre sottolineato come le derivazioni francesi nell'adozione di un sistema di copertura a volta si riscontrino anche nel gruppo di chiese spoletine indagato dal Martelli (G. MARTELLI, *L'abbaziale...* cit.); R. PARDI, *Evoluzione...* cit., pp. 441-503. Un influsso francese a proposito dei sistemi di copertura delle chiese di Bevagna era stato suggerito anche da Frothingam, in margine all'intervento di A. VENTURI, *Una corrente d'arte gotica nell'Umbria*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Roma, 1922, p. 141.

¹⁴² W. KRÖNIG, *Hallenkirchen...* cit., p. 23.

¹⁴³ A. K. PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923.

¹⁴⁴ W. SAUERLÄNDER, *La cultura figurativa emiliana in età romanica*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, a cura di A. M. ROMANINI, vol. I, Ferrara, 1985, pp. 53-83.

Alla sfera francese si è fatto poi riferimento per la soluzione degli archi-diaframma¹⁴⁵, adottati in un secondo momento per rinforzare la navata centrale del Duomo d'Assisi (**fig. 18**). A differenza degli archi trasversali che reggono la navata sinistra, realizzati in pietra, essi sono infatti eseguiti in mattoni, proprio come gli archi rampanti che insistono nella navatella laterale (**fig. 19**). La loro realizzazione è stata quindi collegata agli interventi di ripristino che si succedettero durante il XIII e il XIV secolo. I già citati documenti del 1216 e del 1383¹⁴⁶ sono stati infatti chiamati in causa da alcuni studiosi per ancorare la datazione degli archi-diaframma¹⁴⁷. Un'analoga copertura è impiegata nella navata centrale della locale chiesa di San Pietro, dove la realizzazione degli archi è stata messa in relazione alla riedificazione favorita dall'abate Rustico nel 1268¹⁴⁸. Come si è detto, tracce di arconi trasversali a sostegno della navata centrale sono state riscontrate anche in San Michele a Bevagna, benché sia difficile stabilire a quale periodo risalgano. Questa tipologia venne adottata nella chiesetta di Santo Stefano ad Assisi, che presenta una navata unica scandita da archi-diaframma a sesto acuto, mentre l'ultima campata prima dell'abside è coperta da una volta a botte, particolarità forse dovuta alla volontà di differenziare la zona più importante della chiesa con un tipo di copertura di maggior pregio¹⁴⁹.

Nella sua ricognizione sugli edifici romanici nella diocesi d'Assisi, Giulia Conti ha sostenuto che gli archi-diaframma vennero utilizzati soprattutto laddove, precedentemente, era presente una copertura voltata¹⁵⁰. La genesi in area umbra di questo sistema di copertura è stata ricondotta all'architettura cistercense, che l'avrebbe esportata nelle filiali italiane, prima fra

¹⁴⁵ Per il problema delle origini e della diffusione di questo sistema, si veda W. KRÖNIG, *Hallenkirchen...* cit., pp. 36-60; M. E. SAVI, *Gli archi-diaframma: contributi per una tipologia architettonica*, in "Arte medievale", 1, 1987, pp. 163-179.

¹⁴⁶ Si veda paragrafo I.1, p. 35.

¹⁴⁷ È quanto è stato sostenuto da U. GNOLI, *L'antica basilica...* cit., p. 180 e da W. KRÖNIG, *Hallenkirchen...* cit., pp. 23-24.

¹⁴⁸ Si veda nota 36.

¹⁴⁹ R. PARDI, *Riepilogo generale...* cit., p. 151. Secondo Giulia Conti (*L'architettura romanica...* cit., p. 102), gli arconi sarebbero stati utilizzati nel XIII secolo per rimpiazzare la precedente struttura a volta, risalente alla data di costruzione dell'edificio (1116 ca). Maria Teresa Gigliozzi (*L'abbazia...* cit., nota 51, p. 136) ritiene gli archi-diaframma in fase con i muri longitudinali e riferisce la costruzione della chiesa alla fine del XII - inizio XIII del secolo. La contemporaneità tra gli archi-diaframma e la volta è stata confermata anche da Raffaella Stanzione, (*Per la storia dell'architettura...* cit., p. 122, nota 28), che ha sottolineato la continuità tra il paramento della navata e quello dell'area presbiteriale.

¹⁵⁰ Questa consuetudine è stata frequentemente riscontrata negli edifici presenti nella diocesi di Assisi, come Santa Maria Maddalena presso Rivotorto, San Fortunato a Biagiano, San Niccolò dell'Orto. Si veda G. CONTI, *L'architettura romanica...* cit., p. 102. Stessa situazione è stata rilevata nel caso dell'abbazia di San Benedetto al Subasio (M. T. GIGLIOZZI, *L'abbazia...* cit., p. 133).

tutte l'abbazia di Fossanova¹⁵¹. E potrebbe risultare in quest'ottica significativa la notizia che anche l'abbazia di San Pietro, nel corso del Duecento, venne riformata e affidata all'ordine di Citeaux. In Umbria i Cistercensi comparvero a partire dal 1234 quando, per volontà del pontefice Gregorio IX, venne riformata una precedente fondazione monastica: San Salvatore di Monte Acuto (Umbertide), nella diocesi perugina¹⁵².

Se si volesse davvero interpretare la presenza degli archi-diaframma in San Rufino come una conseguenza dell'influenza cistercense, il quarto decennio del Duecento potrebbe allora essere considerato come il *post quem* per la loro realizzazione. Bisogna tuttavia tener presente che, a differenza degli edifici francesi, negli esempi umbri il motivo degli archi-diaframma non si lega ancora a una coerente divisione dello spazio interno in campate, ma appare semplicemente come una ritmica cesura dello sviluppo longitudinale delle navate¹⁵³. Inoltre, nell'analisi di questi elementi strutturali, è bene tener conto delle potenzialità locali: anche se il ruolo dei Cistercensi sarà stato importante nella messa a punto di certe soluzioni, bisogna considerare innanzitutto la forza espressiva di ogni area geografica.

Gli archi trasversi, del resto, non sono impiegati soltanto nell'architettura cistercense: si ritrovano precedentemente, sebbene non ancora a profilo acuto, nella basilica di Saint-Sernin a Tolosa, nell'abbazia di Saint-Pierre a Moissac e in quella di Sainte-Foy a Conques. Spostandoci verso modelli più prossimi all'Umbria, dobbiamo ricordare il San Miniato al Monte a Firenze (inizi XI secolo) e il Duomo di Modena, dove essi si presentano già a sezione archiacuta e dovrebbero essere contestuali alla prima fase della costruzione dell'edificio, inaugurata da Lanfranco nel 1099 e compiuta nel 1106. Nella cattedrale di Ferrara (già avviata nel 1135), ideale filiazione del San Geminiano, gli archi acuti sono adoperati non solo nei diaframmi trasversi, ma anche in quelli divisori longitudinali tra navata centrale e laterali. Gli archi trasversi vanno perciò considerati come “una variante di una grande architettura non voltata”¹⁵⁴, ampiamente diffusi nel panorama europeo perché offriva notevoli vantaggi tecnici, garantendo una maggiore stabilità rispetto alle chiese con copertura piana. Dati i precedenti centro-italiani di cui si è discusso, l'adozione di arconi a profilo archiacuto lungo

¹⁵¹ W. KRÖNIG, *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria*, in *Storia e arte in Umbria in età comunale*, Atti del VI convegno di studi umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), Perugia, 1971, pp. 165-198; in particolare pp. 179-180.

¹⁵² Non sembra essere andato a buon fine, invece, il tentativo, da parte dello stesso pontefice, di riformare anche l'abbazia di San Pietro in Valle a Ferentillo. M. SENSI, *Cistercensi in Umbria*, in *San Bernardo e i cistercensi in Umbria*, Atti del Convegno (Terni, 29-30 settembre 1990), a cura di G. VITI, Firenze 1995, pp. 51-74.

¹⁵³ A. PERONI, *Elementi...* cit., p. 711.

¹⁵⁴ A. PERONI, *Gli archi trasversi del Duomo di Modena*, in *Il Duomo di Modena. Atlante grafico*, Modena, 1988, pp. 159-162.

le navate di San Rufino e di San Pietro non rappresenta pertanto necessariamente una spia dell'influenza cistercense. Tra gli esempi umbri databili con più sicurezza in cui si riscontra questo sistema c'è il San Giovanni a Gubbio (1184 -1240/43 ca.) e la più tarda Sant'Agostino (iniziato nel 1248). Nella stessa città gli arconi trasversi si trovano già impegnati nella chiesa di San Donato (riferita alla fine del XII secolo)¹⁵⁵ e nel Duomo. Quest'ultimo, che si crede edificato tra il 1187 e il 1243¹⁵⁶, si rivela particolarmente interessante perché qui gli archi vengono utilizzati come mezzo di articolazione dello spazio interno, che risulta più ampio grazie alla serrata successione delle arcate.

La presenza di archi-diaframma in chiese eugubine edificate a partire dalla seconda metà del XII secolo potrebbe far immaginare che esse abbiano costituito il precedente per il successivo moltiplicarsi della struttura nella regione. Purtroppo il fatto che gli arconi trasversi del Duomo d'Assisi sembrano essere stati aggiunti soltanto in un secondo momento fa cadere la suggestiva ipotesi che essi siano stati qui impiegati dall'architetto Giovanni che, come sappiamo, proveniva da Gubbio. Ciò non toglie che quest'ultima città possa essere stata il centro irradiatore della diffusione di questo sistema in Umbria che, in età gotica, fu notevolmente incrementata grazie agli ordini mendicanti. Gli archi-diaframma si ritrovano infatti nelle chiese francescane di Piediluco (1339 ca.), di Sangemini, di Stroncone, di Santa Maria di Monteluca a Perugia. Ma la loro notevole fortuna si riscontra anche in chiese marchigiane e abruzzesi, come Sant'Esuperanzio a Cingoli (1278-1295 ca.), San Gregorio Magno, San Giacomo, Santa Maria delle Donne, Santa Croce, Sant'Andrea ad Ascoli Piceno, San Francesco (completata nel 1327) e San Domenico a Teramo e San Domenico a Chieti¹⁵⁷. Il caso di Sant'Esuperanzio a Cingoli è particolarmente significativo, perché un'iscrizione ci ha tramandato il nome di un *Dominus Jacobus Eugubinus* che potrebbe indicare la provenienza del sistema degli archi trasversi.

Se ne ricava quindi che le architetture tardo-romaniche umbre avrebbero potuto rappresentare un modello per i successivi esempi sorti tra Marche e Abruzzo.

¹⁵⁵ I. MORETTI – R. STOPANI, *Architettura romanica religiosa...* cit., p. 87. È dibattuta però la datazione degli archi trasversi della chiesa, che potrebbero essere stati aggiunti in un momento successivo. Si veda M. E. SAVI, *Archi-diaframma...* cit., p. 175.

¹⁵⁶ M. SALMI, *Le chiese gotiche di Gubbio*, in "L'Arte", 25, 1922, pp. 220-231. Sul Duomo di Gubbio si veda anche R. PARDI, *Gubbio medievale*, in *Topografia urbana e vita cittadina...* cit., pp. 755-765. Lo studioso riprende però la datazione di Krönig alla prima metà del XIV secolo, riportando anche la notizia della consacrazione nel 1366.

¹⁵⁷ Per tutti questi casi e altri, si veda W. KRÖNIG, *Hallenkirchen...* cit., pp. 36-60; ID., *Caratteri dell'architettura...* cit., pp. 179-183; M. E. SAVI, *Archi-diaframma...* cit. pp. 174-179.

E nell'ottica di recuperare i nessi che collegano il linguaggio architettonico di queste aree limitrofe e storicamente congiunte, sarà quindi da tener presente il suggerimento di Wolfgang Krönig¹⁵⁸ che, a proposito del San Rufino, tendeva ad associare l'utilizzo dei pilastri cruciformi e alcune particolarità dello schema planimetrico ad esempi abruzzesi, primo fra tutti la cattedrale di San Pelino a Corfinio¹⁵⁹. Le similitudini tra le due chiese comprendevano probabilmente anche la soluzione di coronamento presbiteriale tramite cupola rivestita di tiburio esterno, che secondo il Gavini avrebbe qui conosciuto la sua più antica applicazione in territorio aprutino, dove risulta impiegata più frequentemente rispetto all'Umbria, potendosi registrare anche nel caso del Duomo di Santa Maria Assunta a Teramo (1157-58/1174) e nell'ascolana Santa Maria *Intervineas*, ricostruita tra il XII e il XIII secolo¹⁶⁰. Anche la fortuna di questa soluzione nelle fabbriche abruzzesi, così come è avvenuto nel caso di San Pietro ad Assisi, è stata in passato imputata al ruolo di primo piano svolto dalle fondazioni benedettine¹⁶¹, mentre nelle Marche il ricorso a tale tipo di copertura è stato giustificato in virtù delle influenze bizantine¹⁶².

Un'altra caratteristica che ha indotto a valutare la permeabilità dell'edilizia romanica in Umbria agli prestiti provenienti da altre regioni artistiche, seppur reinterpretati e assorbiti in un linguaggio del tutto originale e riconoscibile, è rappresentato, nella zona presbiteriale del primitivo tempio assisiense, dalla sovrapposizione alle navate laterali di un ordine di matronei. Questi si osservano ancora lungo i fianchi e la controfacciata della chiesa di Sant'Eufemia di Spoleto, per la quale si è già parlato di rimandi alla cultura lombarda, in particolare alla chiesa di San Lorenzo a Verona (1110 ca.), che permettono di fissarne la

¹⁵⁸ W. KRÖNIG, *Hallenkirchen...* cit., p. 24.

¹⁵⁹ La ristrutturazione della cattedrale e la fondazione dell'annesso mausoleo di Sant'Alessandro vanno imputate al vescovo Trasmondo (1070-1080). Sembra però che San Pelino fosse completata nelle sue forme romaniche soltanto all'epoca della sua consacrazione da parte del vescovo Gualtiero (1124). F. ACETO, *La cattedrale di San Pelino a Corfinio*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), Milano, 2007, pp. 245-253.

¹⁶⁰ L'originaria presenza di una cupola è stata ipotizzata anche per la cattedrale di San Giustino a Chieti (consacrata nel 1069) e di Sulmona. Si veda I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, vol. I., Milano, 1927-28, p. 289; M. G. ROSSI, *Il Duomo di Teramo e le cattedrali medievali abruzzesi*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. RUSSO, Pescara, 2003, pp. 391-414.

¹⁶¹ Per l'influenza dell'ordine Benedettino nel risveglio artistico che si registra in Abruzzo a partire dall'XI secolo, *Italia Romanica. Abruzzo e Molise*, a cura di P. FAVOLE Milano, 1990, pp. XVII-XVIII; A. GHISSETTI GIAVARINA, *Aspetti dell'architettura di alcune chiese benedettine*, in *L'Abruzzo nel Medioevo...* cit., pp. 361-390.

¹⁶² Presentano la cupola San Vittore alle Chiuse, San Ciriaco ad Ancona e Santa Maria di Portonovo. *Italia Romanica. Abruzzo e Molise...* cit., p. 31.

stessa datazione entro la prima metà del XII secolo¹⁶³. In entrambi gli edifici le gallerie con arcate replicano quelle tra le navate del piano inferiore e, nel caso del tempio veronese, questa configurazione dell'alzato, assieme all'adozione di altre partiture architettoniche, ha suggerito un confronto con la cattedrale di Notre-Dame a Bayeux (realizzata tra quinto e settimo decennio dell'XI secolo) in Normandia¹⁶⁴. Ad avallare il riferimento del San Lorenzo all'architettura normanna sono le diverse proporzioni tra i matronei e la navata centrale e la ricerca di uno slancio assente nei coevi esempi lombardi, dove spesso le arcate si impostano su tozzi pilastri.

Diverso è il caso dell'abbazia di Santa Maria a Piè di Chienti (nella sua fase dei rifacimenti risalenti al 1125-1146, **figg. 22-23**), che abbiamo già avuto modo di citare in relazione al primitivo aspetto della cattedrale di San Rufino. Qui la galleria superiore presenta un'unica arcata che affaccia sulla navata. Anche per questa tipologia sono stati evocati esempi della Francia meridionale¹⁶⁵ e della Normandia¹⁶⁶.

¹⁶³ M. SALMI, *S. Eufemia di Spoleto*, in "Spoletium", I, 1954, pp. 3-11; A. PRANDI, *S. Eufemia a Spoleto*, in *Italia romanica. L'Umbria...* cit., pp. 138-143; A. PERONI, *Elementi...* cit., p. 685. La datazione della chiesa di San Lorenzo in Verona è stata spostata dal Pardi (R. PARDI, *L'abbazia di San Pietro in Valle presso Ferentillo e l'influenza di Cluny II*, in *Architettura religiosa...* cit., pp. 34-35) alla metà del XII secolo, e di conseguenza lo studioso riferiva Sant'Eufemia a una data posteriore il 1150, seguito dalla Gigliozzi (M. T. GIGLIOZZI, *Architettura romanica...* cit., pp. 115-116). È vero che l'edificio veronese mostra due fasi costruttive diverse, testimoniate dai differenti tipi di muratura visibili sui fianchi e sulle absidi. Alla seconda fase vanno riferite le navatelle laterali con i matronei e le due torri di facciata che fungono da accesso ai medesimi. Questa ricostruzione, però, non sembra essere avvenuta troppo tempo dopo la fondazione della chiesa e Arslan (W. ARSLAN, *L'architettura romanica veronese*, Verona, 1939, p. 175) suggeriva che essa risalisse a dopo il terremoto del 1117, notando l'aspetto unitario dell'interno, dovuto a una breve distanza cronologica tra le due fasi costruttive. Questa tesi è stata di recente condivisa da G. TREVISAN, *San Lorenzo a Verona*, in *Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano, 2008, pp. 169-174. Non sembrano quindi sussistere ragioni per posticipare la costruzione di Sant'Eufemia alla seconda metà del XII secolo.

¹⁶⁴ *Ibidem*. A sottolineare l'influenza normanna sul San Lorenzo era stato già W. KRÖNIG, *La Francia e l'architettura romanica nell'Italia meridionale*, in "Napoli nobilissima", 1, 1961-62, pp. 203-215, in particolare pp. 204. Più complessa è la situazione di Notre-Dame di Jumièges, dove le gallerie si affacciano sulla navata centrale tramite ampie trifore in corrispondenza di ogni arcata delle navate. Questo schema ricorda l'analoga soluzione adottata nel Duomo di Modena.

¹⁶⁵ W. KRÖNIG, *Hallenkirchen...* cit., p. 27; ID., *Note sull'architettura religiosa medioevale delle Marche*, in *Atti dell'XI congresso di Storia dell'Architettura*, (Marche, 6-13 settembre 1959), Roma, 1965, pp. 205-232, in particolare p. 211.

¹⁶⁶ Più specificatamente, la chiesa di St. Etienne a Caen (che però è di un periodo precedente, risalendo al 1060 ca.), caratterizzata da grandi arcate a tutto sesto che si aprono lungo la nave centrale, il matroneo e il cleristorio. I matronei attuali di Santa Maria a Piè di Chienti sono frutto di un rifacimento successivo, ma erano previsti anche nella fabbrica degli anni dell'abate farfense Adenolfo (1125-1146) e avevano soprattutto una funzione statica. P. PIVA, *Il romanico nelle Marche*, Milano, 2012, pp. 161-169.

Un ulteriore caso di impiego di matronei in Italia centrale in prossimità cronologica della realizzazione di San Rufino è infine rappresentato dall'abbazia di Sant'Antimo (Siena), eretta a partire dal 1117¹⁶⁷,

Tramontata la tesi delle vie di pellegrinaggio, i tentativi da parte degli studiosi di individuare connessioni con il romanico padano o transalpino non devono sminuire le peculiarità del linguaggio architettonico messo a punto in Umbria a partire dalla seconda metà del XII secolo, con piena consapevolezza da parte degli artefici che, affidando alle epigrafi la memoria dei loro nomi, si dimostrano perfettamente consci del loro ruolo di innovatori. Tanto più che le corrispondenze si limitano all'adozione di determinati partiti architettonici e, piuttosto che far immaginare rapporti di derivazione diretta, dovrebbero semmai far sorgere interrogativi sulle modalità di circolazione delle conoscenze e di trasmissione delle informazioni relative alla pratica architettonica.

Concludendo, si può affermare che l'impianto architettonico del San Rufino occupa una posizione singolare nel contesto dell'edilizia romanica in Umbria. Sulla base del modello paleocristiano per eccellenza presente sul territorio, la basilica spoletina di San Salvatore, deriva l'assetto a tre navate, privo di transetto e coperto da cupola. Su questo impianto tradizionale s'innestano poi elementi (i matronei, gli archi-diaframma, il coronamento ad archetti del vano absidale) che pur avendo avuto origine in Italia settentrionale, alla metà del XII secolo, quando cioè si cominciò a lavorare alla cattedrale assisiata, erano ormai entrati a far parte di un linguaggio architettonico diffuso, potendosene riscontrare l'applicazione anche in regioni artistiche limitrofe a quella di cui ci stiamo qui occupando.

¹⁶⁷ Per l'abbazia di Sant'Antimo, oltre alla scheda riassuntiva di Tigler (G. TIGLER, *Toscana Romanica...* cit., pp. 193-203), si veda pure *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. PERONI – G. TUCCI, Firenze, 2008.

II. La facciata

La parte più autentica dell'edificio romanico è rappresentata dal monumentale prospetto che si affaccia sulla piazza antistante la cattedrale, vero e proprio fondale scenografico allo spazio pubblico adibito alla vita comunale (**fig. 1**).

II.1 Caratteri tecnici e descrizione

La facciata, larga 24,50 metri, si eleva per un'altezza di 30. È rivestita di lastre quadrangolari di pietra calcarea del Subasio, perfettamente squadrate e con la faccia a vista spianata. La malta di connessione raggiunge uno spessore di pochi millimetri¹.

Lo spazio è diviso in tre livelli. Quello inferiore è percorso da due lesene verticali, che indicano la partizione interna della chiesa in tre navi e proseguono superiormente. Altre due lesene angolari contrassegnano le estremità del prospetto. Una serie di cornici modanate in travertino spartisce la superficie muraria in riquadri di ampiezza crescente verso l'alto. Le cornici verticali culminano in una fila di archetti pensili sagomati. In questa rigida intelaiatura, s'incastrano i tre portali: quello centrale a tutto sesto, i laterali ad arco rialzato².

L'accesso principale (**fig. 26**) è sormontato da una lunetta scolpita a bassorilievo. Al centro, Cristo benedicente è seduto in trono e regge in mano un libro aperto. È inscritto in un nimbo formato da una doppia cornice decorata. La più esterna è ornata con il motivo del tralcio che scaturisce da una testa umana. A sinistra, la raffigurazione della Vergine assisa in trono risponde al tipo iconografico della *galaktotrophusa*, mentre a destra la figura maschile togata recante un libro è tradizionalmente identificata con san Rufino. Ai lati del trono della Madonna, in basso, compaiono due misteriose teste femminili, a cui ne corrisponde una maschile, inserita tra Cristo e il santo titolare. L'archivolto è scolpito con un tralcio a due fusti che si attorcigliano e formano campi cuneiformi, all'interno dei quali si sistemano gli apici

¹ I dati tecnici sono stati ricavati dai risultati dell'analisi stratigrafica della facciata, condotta negli anni Novanta in occasione del restauro, pubblicati da N. BERNACCHIO - P. CASTELLANI, *Analisi stratigrafica della facciata in La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 110-112.

² L'intradosso del portale centrale ha un raggio pari a 1,27 m; quello del portale sinistro ha la corda all'imposta di 1,55 m e raggio di curvatura 0,78 m. L'altezza della lunetta è 0,89 m. L'intradosso del portale destro ha la corda di 1,57 m e un raggio di 0,80. La lunetta è alta 1,02 m. La porta destra è inoltre più bassa di circa 45 centimetri rispetto alla sinistra. E. CARDELLI, *Studio costruttivo...* cit., p. 20.

fioriti (a loro volta intrecciati) e figure di animali: si riconoscono diverse specie di uccelli (tra cui l'aquila), un cinghiale, un orso, coppie di animali fantastici in lotta tra loro. Al vertice, si notano anche un acrobata con i piedi sulla testa e una coppia di giullari che si reggono l'uno sulle spalle dell'altro. All'esterno del tralcio sono rappresentati personaggi che ne raccolgono i frutti. Sulla sinistra, la base è decorata con le figure di un uomo sotto un arcosolio, di un musicista con la cetra e di un terzo personaggio inginocchiato ai suoi piedi.

Gli stipiti del portale poggiano su due mezze figure di leoni, uno rappresentato nell'atto di azzannare una figura umana (**fig. 184**), l'altro mentre ghermisce un ariete (**fig. 90**). Il lato anteriore degli stipiti è percorso da una greca, probabilmente pensata per ospitare tessere musive, quello interno è scolpito invece con un tralcio d'acanto non abitato. Anche gli allettamenti spiraliformi presenti sull'architrave fanno pensare a una prevista decorazione musiva.

Il portale è circondato da un cordolo di travertino suddiviso in rocchi da doppi capitelli, il cui fondo è lavorato a foglie embricate, tranne nei primi tre settori a sinistra, dove è invece strigliato. Su questo si dispongono, intagliati quasi a tutto tondo, animali mostruosi e figure umane. Una puntuale interpretazione di tutti i rilievi è stata tentata da Franco Prosperi, secondo il quale, a partire dal basso a sinistra, è possibile identificare una mangusta e un grifone, due draghi, una manticora³. Segue una serie di scenette di difficile comprensione: un uomo barbuto, vestito di una lunga tunica, è fiancheggiato da due accoliti; il re David in trono, col salterio, viene accompagnato da due musicisti; una donna col figlio in braccio (la Vergine?) è affiancata da un santo che regge una chiave (san Pietro?) e un altro che le porge una pisside; un'anima scortata da un angelo è forse quella del vescovo defunto raffigurato alle spalle del messaggero divino, mentre un musicista suona una viella; più in alto si susseguono, a destra, figurette danzanti, a sinistra coppie che si tirano per le vesti. La chiave di volta è rappresentata da un serpente che si avvolge su se stesso. Sull'altro lato, una coppia di donne con bambino si dirige verso un uomo barbuto. Si prosegue con una scena di battesimo; due santi che assistono un angelo che agita un turibolo; tre figure molto deperite. In basso si notano un dragone; due draghi⁴ che si mordono il collo; una coppia di manguste.

³ F. PROSPERI, *Gioacchino da Fiore e le sculture del duomo di Assisi*, Assisi, 2003, in particolare pp. 265-291.

⁴ Per Prosperi (*ivi*), si tratterebbe di due caradri, mitici volatili cui veniva attribuita la capacità di profetizzare la vita o la morte di un ammalato, sul cui letto essi vengono in genere raffigurati. Per le ragioni che spingono a rifiutare quest'identificazione, si veda paragrafo IV.1, p. 126.

All'esterno del cordolo, si dispiega un fregio marmoreo che presenta il motivo dell'acanto nascente dalle fauci di due leoni. I racemi, su cui si arrampica un più esile stelo secondario, sono popolati da una vasta fauna: oltre a varie specie di uccelli, si distinguono il drago a due teste, detto anfisbena⁵, il serpente, il cane, il grifone, la civetta, la lucertola. In alto a destra si notano poi delle figure umane: un musico a cui si accosta una cerva; un cacciatore che mira a un uccello e un vendemmiatore.

Il fregio è delimitato, internamente, da una serie di piccoli rincassi geometrici ed esternamente da un motivo a intrecci, che s'interrompe lungo lo stipite destro. L'intero portale è infine rinserrato da una cornice modanata, le cui membrature principali presentano intagli a fuseruole, a denti di sega e palmette.

I due accessi laterali (**figg. 27-28**) sono corredati da un apparato scultoreo meno complesso, che si limita a una sola fascia decorativa circoscritta da una cornice aggettante a dentelli. La porta sinistra è sorvegliata da due dragoni molto deperiti. Gli stipiti sono ornati da una serie di patere che accolgono raffigurazioni animali e vegetali. Dal basso, si susseguono coppie di fiori a dodici petali, cervi, fiori a ventiquattro petali, draghi, pesci e ancora draghi. Sull'architrave, l'*Agnus Dei* è fiancheggiato da due aquile e due fiori a dodici petali. Fiori e boccioli d'acanto si ripetono anche sull'archivolto, sormontato da una croce con i bracci uguali e una rosetta al centro. La lunetta mostra due leoni affrontati a un cantaro.

Un'analoga decorazione caratterizza la porta destra, anche se in questo caso il ruolo di custodi è svolto da due grifoni che trattengono le loro prede coi grossi artigli. Nelle patere degli stipiti si fronteggiano, dal basso, due fiori a dodici petali, due cervi, due fiori a ventiquattro petali, un drago gemino che si morde la coda e un uccello, un drago e un pesce. Sull'architrave trovano posto i simboli dei quattro Evangelisti e di nuovo l'*Agnus Dei*. Nella lunetta, ad affrontarsi al cantaro sono stavolta due pavoni. La croce al centro dell'archivolto è fiancheggiata da due draghi gemini che si mordono la coda, mentre le restanti patere accolgono tre coppie di fiori.

Il passaggio al livello superiore della facciata è marcato da una galleria di arcatelle cieche (fuorché le otto a giorno situate al di sotto dei rosoni, con colonnine binate, **figg. 1, 29**), alte circa un metro e mezzo e a tutto sesto, con capitelli corinzieschi e colonnine marmoree a fusto liscio, alcune con collarino. La galleria appoggia su una cornice di conci in travertino, modanati e lavorati a dentelli, scolpita con animali mostruosi, a sua volta sostenuta da

⁵ Il termine "anfisbena" significa letteralmente "colui che cammina su due lati". Per l'iconografia di questo mostro, si veda paragrafo IV.4.

mensole intagliate a forma di testa umana o animale, intervallate da formelle a rosette. Lungo la superficie dello zooforo è ripetuto il motivo di due bestie affrontate al fonte (galline, draghi anfisbeni, grifoni, uccelli, cani). Il tema è amplificato anche da figure singole che si abbeverano (basilisco e drago). Al centro, è rappresentata la lotta tra una coppia di cervi e una di draghi. Altro soggetto ricorrente è quello degli animali doppi (leoni, draghi, tori) con un'unica testa umana.

Davanti alle due lesene angolari sono collocate le figure ad altorilievo di un lupo e di una lupa (**fig. 31**), mentre in corrispondenza di quelle centrali si trovano due buoi (**fig. 30**).

Nella zona mediana della facciata, si aprono, in asse con i portali, i tre rosone: quelli laterali, tangenti il loggiato, hanno forma di rota con dodici archetti che si dipartono da un anello centrale. Attorno agli archetti gira una cornice, oltre la quale si dispone una corona circolare formata da gigli variamente intagliati a traforo.

Il nodo di quello a sinistra (**fig. 32**) è decorato con la figura dell'Arcangelo Michele che trafigge il drago. Ai lati del rosone sono invece scolpiti due santi, vestiti di mantello e lunga tunica. La mancanza di attributi specifici impedisce di rivelarne l'identità: il solo elemento qualificante è la cordicella impugnata dal santo a sinistra.

Il rosone opposto (**fig. 33**) era affiancato da quattro sculture zoomorfe, poggianti sul muro di facciata soltanto con le zampe (alcune ancora visibili), di cui l'unica superstite rappresenta un cane.

La rosa centrale (**fig. 29**) è formata da tre cerchi concentrici: il giro più interno si compone di una rota con dodici archetti, il secondo di un fregio a giorno e il terzo di una serie di trentatré arcatelle raggianti. Le tre fasce sono separate da due anelli in pietra rossa ammonitica. Il rosone è inscritto in un'ideale cornice, i cui quattro angoli sono demarcati da mensole che accolgono le raffigurazioni dei simboli degli Evangelisti. Sui libri del Leone e del Toro sono incise le seguenti iscrizioni: "*Marcus\ego pictus\leo narro\resurge\XPM*" e "*Iure sacerdotiu Luca teneat ora iuveni*", tratte dal *Carmen Paschale* di Celio Sedulio⁶. Quella di Luca è

⁶ "Io Marco, raffigurato come Leone, dico che Cristo risorge"; "Per diritto sacerdotale Luca ha l'immagine del toro". La trascrizione dei versi incisi sulle sculture della facciata si deve al Prosperi, che è stato il primo ad effettuare una descrizione dettagliata di tutti i rilievi del prospetto del duomo assisiense. F. PROSPERI, *Gioacchino... cit.*, p. 87, nota 110. La fonte letteraria è stata invece resa nota da F. GANGEMI, *Santa Maria... cit.*, p. 135. L'opera di Celio Sedulio fu composta tra il 420 e il 450. Nel 496 i suoi scritti avevano conosciuto già un'ampia diffusione, dato che in quell'anno furono ufficialmente approvati dal pontefice Gelasio. Il *Carmen Paschale* è una narrazione in versi dei principali avvenimenti ed eventi miracolosi tramandati dal Vecchio e dal Nuovo testamento. A partire dall'influenza che i suoi testi sembrano aver esercitato su una serie di manufatti prodotti nel V e nel VI secolo tra la Spagna settentrionale, la Francia del Sud e l'Italia settentrionale, è stato

leggibile da destra verso sinistra: un'inversione speculare che si giustifica in base alla funzione di *centrum* svolta dal grande rosone⁷. Mentre i libri di Luca e Marco (**figg. 34-35**) sono mostrati verso l'esterno, quelli di Giovanni e Matteo, privi di epigrafi, sono esibiti verso l'interno. Tra l'*Angelo* e il *Leone*, si nota un drago che, al pari delle statue che corredevano il rosone destro, poggia sulla facciata soltanto con le quattro zampe (**fig. 36**). Specularmente a questo, rimane una mensola vuota. In basso, in un incasso rettangolare del muro, sono sistemati tre telamoni a tutto sesto nell'atto di sorreggere con grande fatica il rosone. A partire da destra, essi si appoggiano rispettivamente su un grifone, un drago e un cane (**fig. 38**).

Una seconda frangia di archetti pensili, sovrastata da una fila di modiglioni, funge da base del timpano di coronamento (11x22,50 metri), che ospita al centro un ampio rincasso delimitato da un arco ogivale. Nella parte superiore degli spioventi, decorati da altre due file di modiglioni, si notano dieci incassi circolari (alcuni sostituiti) atti probabilmente a contenere dei bacini ceramici (**fig. 39**). Subito al di sotto del vertice, infine, è inserito un leone rampante a rilievo.

Il registro mediano è caratterizzato da un sensibile mutamento nella conduzione della cortina muraria, che disegna una linea di cesura ad andamento obliquo subito al di sopra dei due rosoni laterali. Questa linea termina in corrispondenza delle due cornici aggettanti situate circa a metà delle lesene angolari (**fig. 40**). Infatti, mentre la zona del rosone maggiore e la parte inferiore delle sezioni laterali - comprendente i rosoni - si contraddistinguono per una muratura identica e contemporanea a quella del livello più basso della facciata, l'area al di sopra degli stessi rosoni laterali è formata da conci di materiale e dimensioni uguali a quelli impiegati nella zona sottostante, ma con i profili non rifiniti e la faccia a vista non spianata, talvolta lavorata a gradina. Lo spessore della malta, inoltre, in questa zona aumenta considerevolmente.

Sulla base di questa disparità di conduzione e della presenza delle due cornici aggettanti, Umberto Gnoli fu il primo a teorizzare che la facciata del Duomo non fosse stata concepita fin dall'origine con una terminazione a capanna, ma che fosse stata piuttosto ideata con un profilo a quattro salienti, che rispecchiasse la suddivisione interna in tre navate⁸. L'idea dello studioso, accolta da Enrico Cardelli⁹ nella sua ricostruzione della chiesa duecentesca ed

ipotizzato che l'autore visse in una di queste regioni. A. D. McDONALD, *The iconographic tradition of Sedulius*, in "Speculum", VIII, 2, 1933, pp. 150-156.

⁷ Su questo punto, si veda paragrafo IV.5.

⁸ U. GNOLI, *L'antica basilica...* cit., p. 177

⁹ E. CARDELLI, *Tentativo...* cit.

unanimente accettata dalla critica successiva, è stata confermata in occasione del restauro del prospetto, compiuto negli anni Novanta del secolo scorso¹⁰. L'analisi stratigrafica, effettuata da Nicoletta Bernacchio e Paolo Castellani, ha infatti permesso di attribuire l'andamento obliquo della cesura tra le due fasi edilizie all'intervenuta modifica del progetto *in fieri*, in un lasso di tempo, però, sufficiente al verificarsi del sensibile mutamento della tecnica muraria che si riscontra nella seconda fase¹¹. L'interruzione dei lavori tra il primo e il secondo stadio costruttivo dovette in effetti essere piuttosto lunga, dato che la cesura della tessitura muraria, per la diversa patina del tempo, si manifestava chiaramente prima dei lavori di restauro. Dalle analisi effettuate all'interno della chiesa risulta che anche la parete di controfacciata presenta la stessa cesura riscontrabile per la muratura esterna e le porzioni analizzate mostrano le medesime difformità qualitative imputabili alle due fasi di costruzione. Inoltre, le indagini effettuate in corrispondenza del rosone destro hanno stabilito che esso è inserito in fase con la parete esterna. Questo dato, assieme alla composizione analoga del rivestimento lapideo esteriore e della controfacciata, indica la contemporaneità di edificazione tra le due murature. In altre parole, se ne deduce che, al momento di concludere i lavori della cattedrale con l'erezione del muro di facciata, quest'ultimo venne elevato contestualmente alla messa in opera del rivestimento lapideo, che pertanto non pertiene a una successiva fase costruttiva.

Elemento qualificante del prospetto è la sua bicromia, dovuta all'alternanza di pietra chiara e pietra di colore rosa/rosso, adottata soprattutto nei tre portali, in alcuni elementi del rosone principale e nel grande arco ogivale del coronamento. Sergio Fusetti e Paolo Virilli hanno identificato cinque litotipi utilizzati per la costruzione: oltre ai già citati calcare chiaro (o pietra d'Assisi chiara), travertino (presente in due qualità: una bianco-grigiastra e una giallognola) e scaglia rossa (mandorlato)¹², sono stati individuati il marmo venato di Carrara e un rosso ammonitico (rosso di Verona). La pietra d'Assisi si estraeva nelle cave della valle del Tescio e sulle pendici del Subasio¹³. In facciata si trova utilizzata soprattutto per la cortina muraria. Il travertino, i cui depositi si trovavano subito al di fuori delle mura della città, è

¹⁰ S. FUSETTI - P. VIRILLI, *Il restauro della facciata*, in *La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 114-119.

¹¹ N. BERNACCHIO - P. CASTELLANI, *Analisi...* cit., pp. 110-112.

¹² B. SPERANDIO, *Le pietre ornamentali e da costruzione nelle chiese romaniche dell'Umbria e il loro impiego nei restauri moderni*, in *Umbria e Marche in età romanica...* cit., pp. 45-60. Precedentemente, Sperandio aveva qualificato il materiale lapideo con cui è realizzata la lunetta scolpita sul portale centrale come pomato, un calcare ammonitico molto simile al mandorlato. B. SPERANDIO, *Delle pietre dell'Umbria da costruzione e ornamentali*, Perugia, 2004, p. 286.

¹³ *Ivi*, pp. 55-61; 282-290.

impiegato invece nelle cornici modanate del livello inferiore, nelle lesene e nella loggetta, oltre che negli elementi scultorei. Come si nota dal grafico pubblicato da Fusetti e Virilli (**fig. 41**), l'uso del travertino terroso (indicato con il verde) risulta molto più sporadico, come se si trattasse di un materiale adoperato per una serie di integrazioni. Dalla cava di San Benedetto e da quella presso l'Eremo delle Carceri proveniva il mandorlato, con il quale sono state realizzate le lunette monolitiche collocate al di sopra dei tre portali e la ghiera dell'arco interno di quello principale. In rosso ammonitico, invece, risultano realizzati i leoni e gli stipiti del medesimo accesso, mentre per la ghiera esterna scolpita è impiegato il marmo venato.

Ad eccezione delle applicazioni di piombo che si riscontrano nei due *Santi* ai lati del rosone sinistro e nello zooforo sottostante le arcatelle, non sono stati individuati altri materiali, benché, come si è detto, l'architrave e gli stipiti del portale mediano presentino degli allettamenti utili ad accogliere una decorazione musiva, di cui tuttavia non permane alcuna rimanenza, così come completamente vuoti appaiono oggi i bacini circolari collocati al vertice della facciata. In alcuni di questi ultimi, però, sono state registrate tracce di una malta di allettamento¹⁴.

Nella messa in opera del rivestimento lapideo si rilevano numerose imperfezioni. Si è già accennato alle disparità di forma e altezza delle due porte laterali e dell'ampiezza differente dei vari riquadri in cui è suddiviso il livello inferiore del prospetto. Anche i due leoni a guardia dell'ingresso principale hanno altezza diversa e ciò comporta la mancata chiusura dei partiti decorativi degli stipiti. La lunetta centrale, infine, non fu posta ben centrata e la sua base risulta inclinata rispetto all'architrave.

Numerose colonnine, basi e capitelli della loggetta cieca sono stati sostituiti in occasione di antichi interventi di restauro¹⁵. Altre sostituzioni si registrano soprattutto nella decorazione dei rosoni. A proposito dello stato di conservazione degli elementi lapidei, è da citare la testimonianza dell'Elisei circa il "pardo" collocato fra l'Angelo e il Leone¹⁶ (**fig. 36**). Il canonico assisiense infatti ricorda come questa scultura cadde nel 1880 e, fratturatasi, fu da lui ricoverata nella canonica. Ricollocata a una data imprecisata, la statua in travertino (come risulta dal grafico prodotto in occasione dei restauri, **fig. 41**) è infatti lacunosa. Mi chiedo se

¹⁴ F. CRISTOFERI, *La facciata*, in *La cattedrale di San Rufino...* cit. p. 103, nota 29.

¹⁵ Sulla base di una fotografia pubblicata da Alfonso Brizi nel 1910, che ritrae un ponteggio ligneo addossato alla facciata, è stato ipotizzato che in quell'anno fosse stata effettuata una campagna di restauro, della quale però non sussistono prove documentarie. S. FUSSETTI - P. VIRILLI, *Il restauro...* cit., p. 116.

¹⁶ G. ELISEI, *Studio sulla chiesa...* cit., p. 44.

non sia possibile ricomporla idealmente con il frammento dello stesso materiale con un muso dalle fauci affilate, murato al di sopra dell'accesso attuale al Museo Diocesano (**fig. 37**).

Notevolmente reintegrato risulta infine il timpano, dove ad esempio il grande arco ogivale si presenta quasi interamente ricostruito e conserva soltanto pochi elementi originari in pietra rosa. Nel coronamento, inoltre, si manifestano ulteriori differenze nella tessitura muraria, tra la zona esterna e quella interna dell'arcone centrale¹⁷. La prima è composta da filari di pietra rosa d'Assisi uniti a calcare bianco, con la superficie sempre spianata. La muratura del nicchione centrale, invece, è costituita soltanto da conci di pietra rosa, squadrati e non rifiniti superficialmente, del tutto analoga a quella della seconda fase costruttiva della facciata. Questa differenza è stata imputata alla probabile destinazione del nicchione, che sarebbe stato ricavato per ospitare una decorazione musiva (mai realizzata), sull'esempio del mosaico di Solsterno (1207) che campeggia sulla facciata del Duomo di Spoleto.

II.2 Il problema della datazione: questioni cronologiche e storiografia artistica

Il primo ostacolo che incontra chi si appresti ad affrontare lo studio del Duomo di San Rufino ad Assisi è rappresentato senza dubbio dal problema della sua datazione. Abbiamo già constatato la penuria di appigli cronologici a cui ancorare le differenti fasi costruttive di questa fabbrica¹⁸: se la lapide murata all'esterno dell'abside permette di fissare con certezza l'avvio dei lavori al 1140, non è tuttavia possibile stabilirne con la stessa sicurezza il termine. Gli ulteriori riferimenti temporali in nostro possesso si prestano infatti a diverse interpretazioni. Primo fra tutti, il già discusso Patto di Concordia del 1210, nel quale si stabilisce, tra l'altro, "*quod opus nove ecclesie Sancti Rufini vadeat in antea*": sappiamo così che, a settant'anni dalla sua fondazione, l'edificio non era stato ancora completato, ma nulla ci viene detto circa la sua effettiva prosecuzione. Questa lentezza esecutiva fu la causa degli interventi riparatori promossi da Onorio III nel 1216, ma anche in questa circostanza non intervengono ulteriori informazioni a chiarire natura ed entità delle operazioni condotte¹⁹.

L'11 giugno 1228, in occasione della sua visita ad Assisi per la canonizzazione di san Francesco, il pontefice Gregorio IX consacrò l'altar maggiore della cattedrale, come ricorda

¹⁷ N. BERNACCHIO – P. CASTELLANI, *Indagine...* cit., pp. 121-130.

¹⁸ Si veda paragrafo I.1.

¹⁹ Cardelli (*Studio costruttivo...* cit., pp. 31-32) ipotizzava che a queste riparazioni andassero ricondotti gli archi rampanti a sesto acuto posti a sostegno del tetto.

un lapide oggi conservata presso l'Archivio Capitolare di San Rufino²⁰. La consacrazione sanciva un'ulteriore fase di avanzamento dei lavori, ma non quella definitiva dato che, come si è detto, ancora nel 1233 l'*Opera Sancti Rufini* ricevette una donazione da parte del Comune e che vari lasciti da parte di privati si susseguirono nel corso del XIII secolo²¹. Nella primavera del 1253 Innocenzo IV consacrò nuovamente, assieme alla basilica francescana e ad altri edifici della città e del contado, la "*maiolem quoque ecclesiam ipsius civitatis, Sanctum Rufinum*", come risulta dalla biografia del papa redatta dal vescovo di Assisi, Niccolò da Calvi²². Si ha l'impressione che la vera ragione alla base di questa doppia consacrazione non sia quella di sancire ufficialmente il compimento della fabbrica, quanto la volontà da parte dei Canonici (che in quel periodo dovettero fronteggiare anche le rivendicazioni del Comune per la gestione delle terre sul Monte Subasio) di ribadire l'importanza e la centralità del culto per il santo patrono, e quindi il loro peso specifico nella vita cittadina che, evidentemente, stava già eclissandosi a favore dei Frati Minori.

Il problema della datazione è complicato anche dalle testimonianze materiali ricavabili dall'esame strutturale dell'edificio (**fig. 4**). Partendo dall'abside, la differente ampiezza degli ultimi due archi longitudinali, a tutto sesto invece che a sesto acuto come i precedenti, indica che la realizzazione avanzò con regolarità dal presbiterio fino alla campata di controfacciata e che soltanto in una seconda fase, quando cioè si gettarono le fondamenta del prospetto, poterono essere costruite anche queste prime due arcate interne che poggiano sulla facciata, la cui luce più ampia è dovuta al fatto che esse dovevano inglobare la sottostante cripta. Il pilastro sinistro su cui scarica l'arcone longitudinale si innesta anzi proprio sul muro dell'abside della basilica ugoniana. Come già notava Alfonso Brizi, la cornice d'imposta di questo pilastro, inoltre, presenta una decorazione maggiormente elaborata rispetto a quella che si riscontra nelle corrispondenti cornici degli altri, denunciando una concezione del rilievo più evoluta in confronto alle precedenti²³. Una delle mensole che lo studioso attribuiva a un periodo anteriore alla messa in opera della prima campata, e quindi

²⁰ La lapide era originariamente infissa nell'altare distrutto durante i rifacimenti del XVI secolo. Il testo dell'epigrafe è stato reso noto da G. CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, vol. I, Venezia, 1844, p. 119 ed edito anche da U. GNOLI, *L'antica...* cit., p. 176. L'iscrizione recita: "AN(no) D(omi)NI M CC XX/VIII INDIC(tione) PRI(m)A/ III ID(us) IUN(ii) F(a)C(t)A E(st) C(on)/SECRATIO H(uius) ALT/ARIS A P(a)P(a) G(re)G(orio) VIII/ Q(ui) HI(c) COLIT(ur) IACET/ INFERIUS". N. D'ACUNTO, *L'epigrafe commemorativa della consacrazione dell'altare di San Rufino in Assisi da parte di Gregorio IX (11 giugno 1228)*, in "Atti dell'Accademia Properziana del Subasio", VII, 6-7, 2002, pp. 47-59.

²¹ Si veda paragrafo I.1, p. 35.

²² *Vita Innocentii IV pape*, in F. PAGNOTTI, *Niccolò da Calvi e la sua vita di Innocenzo IV*, in "Atti e memorie della società romana di storia patria", 21, 1898, pp. 7-120, in particolare p. 110.

²³ A. BRIZI, *La facciata...* cit., p. 182.

all'erezione della facciata, è in effetti scolpita con un doppio ordine di foglie d'acanto e richiama i capitelli di colonna e di parasta della cripta di San Benedetto al Subasio e quelli dell'abside della chiesa di San Giacomo *de muro rupto*, assegnate al XII secolo²⁴. Brizi, inoltre, citava un ritrovamento del 1906, al di sotto del pavimento della chiesa attuale, di frammenti di bronzo ed elementi di uno stampo per la fonditura di una campana, su alcuni dei quali egli poteva vedere delle lettere incise con un carattere riconducibile all'inizio del XIII secolo. Tali reperti si trovavano a un metro e mezzo circa di distanza dal muro esterno dell'abside della cripta ugoniana. Lo studioso ne ricavava che, allo schiudersi del nuovo secolo, quello spazio in cui avvenne la fusione della campana doveva trovarsi ancora all'aperto e che, dunque, la facciata non era stata ancora eretta.

Abbiamo poi già chiarito come l'analisi delle murature del prospetto abbia precisato l'esistenza di due fasi distinte di costruzione, con un'intervenuta modifica di progetto, che prevedeva in origine un profilo a quattro spioventi mutato successivamente con la costruzione del timpano²⁵.

A questo punto c'è da chiedersi se sia possibile stabilire anche approssimativamente il momento in cui furono ripresi i lavori con l'edificazione dell'ultima campata e la fondazione della facciata e a quando risalga invece il coronamento piramidale. Si deve innanzitutto ricordare che, stando all'analisi stratigrafica compiuta in occasione dell'ultima campagna di restauri, la muratura di controfacciata è risultata coeva al rivestimento lapideo esterno, lasciando immaginare che, nel momento in cui si elevava il monumentale prospetto, venivano contestualmente poste in essere le sculture.

Mentre Gnoli faceva risalire tutta la facciata al XII secolo, escluso il timpano, che riferiva alla ripresa dei lavori che si registra a partire dal 1210, Enrico Cardelli e Renzo Pardi ancoravano l'erezione del nuovo coronamento al documento del 1216²⁶. Più recentemente Francesco Pistilli ha ipotizzato che il fastigio risalga invece al 1230 circa, tenendo presente l'atto del 1233 sopra citato²⁷. Francesca Cristoferi si è espressa per una datazione della zona inferiore della facciata contenuta entro il primo decennio del XIII secolo²⁸; per Maria Teresa Gigliozzi, al contrario, il 1210 rappresenterebbe il *terminus post quem* l'erezione del prospetto²⁹. Una

²⁴ M. T. GIGLIOZZI, *L'abbazia...* cit., p. 133.

²⁵ Si veda paragrafo II.1, p. 59.

²⁶ R. PARDI, *Riepilogo generale...* cit., p. 152.

²⁷ P. F. PISTILLI, *s.v. Assisi...* cit., pp. 622-629.

²⁸ F. CRISTOFERI, *La facciata...* cit., pp. 92-109.

²⁹ M. T. GIGLIOZZI, *Architettura...* cit., pp. 110-111.

datazione alta è stata proposta da Franco Prosperi, il quale, sulla base di una suggestiva e accattivante lettura degli avvenimenti storici che si susseguirono ad Assisi sullo scorcio del XII secolo, ha sostenuto che la facciata di San Rufino fosse stata eseguita su progetto architettonico ed iconografico di Gioacchino da Fiore³⁰. L'abate calabrese, infatti, giunse nella cittadina umbra al seguito di Costanza d'Altavilla (di cui era confessore) e vi rimase dal 1194 al 1197. In questi anni, egli si sarebbe dedicato all'estensione del programma iconografico delle sculture del Duomo, impresa promossa, secondo lo studioso, da Enrico VI e dalla stessa Costanza che avrebbero battezzato il piccolo Federico appunto in San Rufino (1197). Secondo lo studioso, l'apparato scultoreo del fronte della cattedrale rispecchierebbe le idee contenute negli scritti di Gioacchino, in particolare quelle del *Tractatus super quatuor Evangelia*. Siccome il pensiero gioachimita fu messo al bando durante gli anni del pontificato di Innocenzo III (1198-1216), Prosperi argomenta una cronologia precoce per la facciata assisiata ma, dal momento che nell'ultimo decennio del XII secolo il pensiero di Gioacchino non era così diffuso, l'autore insiste sul fatto che debba essere stato l'abate calabrese in persona a dettarne il programma iconografico.

Malgrado le importanti novità apportate dal Prosperi – lo studioso è stato infatti il primo ad analizzare le singole sculture in rapporto alla letteratura dei *Bestiari* e a rendere note, come si è detto, le iscrizioni che accompagnano i simboli degli Evangelisti ai lati del rosone centrale – il suo lavoro difetta dei necessari riscontri documentari e di una sistematica ricognizione sull'effettiva penetrazione e fortuna delle idee gioachimite in Umbria. L'unica testimonianza citata è un codice contenente le *Praemissiones* conservato presso l'abbazia di San Pietro a Perugia (Codice 15, Biblioteca del Monastero di San Pietro, Perugia), peraltro datato alla metà XIII secolo e considerato non autografo³¹. Inoltre, il *Tractatus super quatuor Evangelia*,

³⁰ F. PROSPERI, *Gioacchino da Fiore...* cit., pp. 21-38.

³¹ Perplexità sull'interpretazione delle sculture della facciata del duomo d'Assisi alla luce delle idee gioachimite erano già state espresse da S. DA CAMPAGNOLA, *L'angelo del sesto sigillo e l'“Alter Christus”*, Perugia, 1971, pp. 58-67. Oltre alle *Praemissiones* citate anche dal Prosperi, lo studioso faceva cenno alla presenza di altre opere pseudo-gioachimite conservate presso l'Archivio di San Pietro ad Assisi: i trattati *Super Hieremiam*, *Super Hysaiam*, il *De oneribus prophetarum*, considerati tutti spuri e datati alla metà del Duecento. Soltanto nella Biblioteca di Todì è ricordata un'*Expositio in Apocalypsim*, risalente al XIV secolo. Da Campagnola argomenta nel modo seguente le tesi di Prosperi: “Ben più influente, in questo senso, sarebbe potuta essere l'imperatrice Costanza, la quale non solo ebbe relazioni con Assisi, ma che di Gioacchino fu devota e penitente. Possiamo anche arrivare a sospettare che gli Svevi abbiano inteso fissare in pietra, sulla facciata di San Rufino, le idee di Gioacchino? Non abbiamo indizi per affermarlo. Se sia accetta l'idea di Prosperi, occorre dire che l'ideatore della facciata sia stato assistito da una mente che conosceva molto bene le dottrine gioachimite, se non da Gioacchino stesso... Con tutto questo rimaniamo naturalmente nel campo delle ipotesi e l'interpretazione dei motivi scolpiti sulla facciata di Assisi permane avvolta da un fitto velo di mistero, anche se non possiamo escludere che vi sia un effettivo rapporto con le idee di Gioacchino da Fiore”.

che dovrebbe essere la fonte di ispirazione del programma iconografico delle sculture del Duomo d'Assisi, fu composto soltanto tra il 1200 e il 1202, posteriormente, quindi, al momento in cui Prosperi immagina realizzata la facciata di San Rufino. Si è poi già fatto cenno³² ai dubbi che sussistono sull'effettiva veridicità delle testimonianze che ricordano la cattedrale assisiata come il luogo di battesimo di Federico II. Tra l'altro, al momento della morte di Enrico VI (settembre 1197), sembra che il piccolo erede non fosse stato ancora battezzato, visto che alcuni principi germanici si erano basati proprio su questa circostanza per mettere in dubbio la legittimità della sua elezione a sovrano³³.

Data l'impossibilità di reperire dati certi dai documenti superstiti, si rende necessario il tentativo di circoscrivere ulteriormente il periodo di innalzamento della facciata sulla base dei dati storici e materiali³⁴.

II.3 Cronologia e contesto storico

Le tumultuose vicende vissute da Assisi nella seconda metà del XII secolo e all'inizio del successivo, precedentemente analizzate, in particolare le ribellioni a Federico Barbarossa, l'assedio della città da parte di Cristiano di Magonza (1174), le lotte sociali tra le fazioni cittadine (1198-1203), la guerra con Perugia (1202-1206), furono senz'altro i principali fattori che rallentarono la costruzione della cattedrale.

Lo schiudersi di questa complicata fase storica potrebbe corrispondere alla cesura architettonica che, come abbiamo visto, separa la costruzione del presbiterio e del corpo longitudinale dalla realizzazione dell'ultima campata e degli archi che si innestano in controfacciata. Quest'ipotesi è supportata dal recente studio di Francesco Montesanti sulla

³² Si veda paragrafo I.1, p. 30.

³³ J. SAYERS, *Innocenzo III*, Roma, 1997, p. 68.

³⁴ Non risultano d'aiuto, purtroppo, le varie fonti biografiche francescane. Gli unici due episodi della vita del santo ambientati con sicurezza nella cattedrale (dove peraltro Francesco si recava a predicare tutte le domeniche) sono la visione del carro di fuoco e la sua penitenza davanti alla cittadinanza raccolta in piazza. Il primo non fornisce alcun dato probante circa la datazione della chiesa. Il secondo, meno noto, avviene dopo un periodo di lunga malattia, durante il quale Francesco si era cibato di carne. Per penitenza, il santo si fece condurre nudo tra i cittadini di Assisi, per ottenere la loro riprovazione per quanto aveva fatto. Francesco Santucci (*La cattedrale e il francescanesimo*, in *La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 88-91) si rifà alla versione dell'episodio così come esso è stato tramandato dalla *Leggenda Perugina* (39), nella quale si racconta che Francesco, radunata la popolazione nella piazza di San Rufino, entrò nella cattedrale e, disceso nella cripta, si denudò, ordinando al frate Pietro di Catania di condurlo tra la folla con una corda al collo. Lo studioso ne deduce che a quell'epoca la basilica ugoniana era stata demolita e che si accedeva alla cripta superstite dalla nuova cattedrale. C'è da notare, però, che non è possibile stabilire con certezza la cronologia dell'episodio. Inoltre, la versione dell'avvenimento è narrata in maniera totalmente diversa da Tommaso da Celano (*Vita Prima*, 52), che lo dice avvenuto "*ad portam civitatis*", senza citare la cattedrale e la piazza antistante.

cripta ugoniana, grazie al quale oggi sappiamo che, una volta giunti in corrispondenza dell'area presbiteriale della *magna ecclesia* dell'XI secolo, che risultava rialzata rispetto al piano di costruzione della nuova fabbrica a causa della sottostante cripta, fu necessario abbassare la quota del presbiterio e, conseguentemente, riadattare l'intera copertura e i muri perimetrali della cripta³⁵. Un'operazione architettonica così delicata, finalizzata ad aggirare l'ostacolo della differente quota di calpestio e a proseguire il corpo longitudinale della nuova basilica, potrebbe aver coinciso, credo, con il precipitare della situazione politica, proprio nel momento in cui ci sarebbe stato bisogno di maggiori risorse umane e finanziarie.

Inoltre, c'è da considerare che l'erezione del nuovo frontespizio implicava la distruzione della basilica ugoniana, con il conseguente allargamento della piazza antistante la cattedrale, a tutto vantaggio del Comune oligarchico che, come si è detto, si stava organizzando attorno alla classe dei *boni homines*. Nulla vieta di immaginare che in un contesto politico così instabile, il vescovo e i canonici avessero valutato con prudenza la possibilità di rafforzare ulteriormente la nuova istituzione politica (ricordiamo che alla fine del secolo fanno la loro comparsa i primi consoli) che non si rispecchiava più nel potere accentratore dell'autorità ecclesiastica. Da ciò l'esitazione ad abbattere la vecchia cattedrale a vantaggio del nuovo spazio pubblico. Gli interventi edilizi relativi alla conclusione della chiesa attuale e alla creazione della piazza antistante avrebbero quindi subito i contraccolpi dei rivolgimenti storici e politici che si registrano all'inizio del Duecento, in maniera non dissimile a quanto si osserva, alle stesse date, in altre città centro-italiane³⁶.

Come si è detto, un periodo di relativa stabilità sembrò avviarsi soltanto nel 1203, anno in cui si stipulò l'atto di generale pacificazione tra *boni homines* e *homines populi*, ribadito nella concordia del 1210. La pacificazione sociale portata avanti allo schiudersi del XIII secolo potrebbe dunque costituire una necessaria premessa per immaginare una ripresa dei lavori nella cattedrale. Ci sono però due indizi che portano ad escludere che il prospetto sia stato realizzato nel primo decennio del Duecento. Innanzitutto, sappiamo che in questo momento le

³⁵ F. MONTESANTI, *Il duomo di Assisi...* cit., pp. 133-144.

³⁶ A Lucca, ad esempio, il conflitto tra l'Opera del campanile del Duomo, retta dai canonici che appoggiavano la fazione dei *Milites*, e il *Populus* che caldeggiava l'erezione del frontespizio della cattedrale annessa si rispecchia nell'aspetto asimmetrico del portico antistante la facciata. Iniziato dopo il 1198, in una fase favorevole al *Populus*, il progetto prevedeva inizialmente tre grandi arcate di cui quella destra avrebbe causato l'abbattimento del campanile, espressione del potere dei canonici e quindi dei *Milites*. Col mutare delle sorti del conflitto si dovette giungere a un compromesso, per cui non fu più possibile invadere lo spazio dei canonici e demolire il loro campanile e, attorno al 1204, l'arcata destra venne realizzata in dimensioni ridotte. G. TIGLER, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del Duomo*, in *I maestri commacini: mito e realtà del medioevo lombardo*, atti del XIX congresso di studi sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto, 2009, pp. 827-935, in particolare pp. 853-855.

casce della canonica di San Rufino risultano completamente vuote e si registra una generale scarsità di donazioni in favore dell'opera della nuova chiesa³⁷. Inoltre, disponiamo della testimonianza del Brizi sul ritrovamento dei reperti nell'area antistante l'abside della cripta ugoniana, che gli faceva scartare l'ipotesi che all'inizio del Duecento fosse già stata realizzata la prima campata dell'edificio.

Un altro dato che risulta prezioso nel tentativo di individuare l'arco cronologico in cui fu elevato il prospetto è fornito dagli studi di Giuseppe Abate sull'ubicazione della casa di santa Chiara³⁸. In un documento del 1148³⁹ l'abitazione paterna della santa, infatti, è ricordata attigua al lato sinistro dell'antica basilica ugoniana (*juxta ecclesiam*) che, come si è detto, occupava l'area dell'attuale piazza San Rufino. Lo studioso prende poi in esame la deposizione giuridica di Suor Pacifica di Guelfuccio nel processo di canonizzazione di Chiara. L'atto è datato 24 novembre 1253, ma si riferisce al periodo in cui la santa viveva ancora nella sua casa paterna, ovvero anteriormente al marzo 1212. Stavolta si dice che l'abitazione è prospiciente la piazza (*juxta plateam*) e non più la basilica. Come ha argomentato Abate, ciò significa che in quell'anno la vecchia chiesa, o per lo meno l'area corrispondente alle sue navate, era già stata abbattuta.

A questo punto, lo studioso ricorda come nell'agosto di quello stesso 1212 il corpo del santo patrono venisse traslato dalla cripta ugoniana nella nuova cattedrale. Abbiamo già ricordato che l'*Inventio secunda*, allegata alla versione trecentesca della *Passio Santi Rufini* conservata nell'Archivio Capitolare di Assisi, racconta che la traslazione delle reliquie del protovescovo avvenne nel 1212 perché in quell'anno si verificò una miracolosa visione che portò alla riscoperta del luogo esatto della cripta dove erano state poste le spoglie di san Rufino.

Come solitamente accadeva, credo che si possa tranquillamente ritenere la narrazione di questo prodigioso evento semplicemente come una leggenda appositamente costruita per nobilitare un fatto storico denso di implicazioni simboliche per la vita comunale, quale quello della traslazione del corpo del santo patrono⁴⁰. Ma se escludiamo che il trasferimento nella

³⁷ N. D'ACUNTO, *Vescovo, canonici...* cit., p. 84

³⁸ G. ABATE, *La casa paterna di Santa Chiara*, in "Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XLI, 1944, pp. 1-128; ID., *Nuovi Studi...* cit.

³⁹ Assisi, Archivio della cattedrale, pergam. Fasc. II, n. 98. Il nonno di Santa Chiara, Offreduccio di Bernardo, si obbliga con il fratello Rinaldo in confronto con la chiesa di San Rufino: "*non levaverimus domum nostram que est juxta ecclesiam et juxta viam nisi quantum modo est*".

⁴⁰ Basti citare il racconto miracoloso, ambientato a Venezia, narrato dall'*Apparitio Sancti Marci*. Nel 1094, mentre erano in corso i lavori per la costruzione dell'attuale basilica, il corpo dell'Evangelista sparì misteriosamente. Dopo giorni di preghiere, il 25 giugno il santo stesso rivelò il luogo dove erano nascoste le sue reliquie ai nobili e al popolo raccolti in preghiera nella basilica: il pilastro sud-est della crociera si aprì, ne

nuova cattedrale dalla cripta ugoniana sia avvenuto in seguito a un evento miracoloso, dobbiamo allora chiederci perché tale passaggio si verificò proprio nel 1212. E, alla luce dei dati fin qui esaminati, potremmo allora pensare che in quell'anno fosse ormai stato realizzato quel primo pilastro di controfacciata le cui fondamenta, come si è detto, si innestano sul muro absidale della cripta ugoniana. Gli stravolgimenti apportati a quest'ultimo ambiente in seguito ai lavori della nuova fabbrica furono probabilmente il vero motivo che rese opportuno il trasferimento delle reliquie nella cattedrale di Giovanni da Gubbio.

Un parallelismo con la situazione assisiense si rintraccia nelle vicende costruttive del duomo di Modena. Dalla *Relatio Sancti Geminiani*, infatti, risulta che l'erezione del nuovo Duomo fu intrapresa mentre quello antico era almeno parzialmente praticabile. Inoltre, proprio come ad Assisi, il nucleo absidale più antico doveva cadere all'interno dell'attuale blocco delle navate e avrebbe potuto non essere demolito mentre la nuova costruzione andava avanti. Nel 1106 l'architetto Lanfranco impose però la traslazione delle reliquie "come atto liberatorio per la definitiva cancellazione del vecchio edificio"⁴¹.

In conclusione, se fosse possibile dimostrare che con la sollecitazione contenuta nell'atto di concordia del 1210 si dette effettivamente avvio alla costruzione della facciata, si potrebbe sostenere per la prima fase di realizzazione una datazione contenuta entro il 1212. Una piccola indicazione in questo senso potrebbe essere fornita dal fatto che nel documento del 1210 si parla di *nove ecclesie*, laddove l'aggettivo potrebbe essere dovuto alla necessità di distinguere l'erigenda cattedrale dalla basilica ugoniana che, essendo almeno in parte ancora in piedi, porterebbe ancora a escludere l'esistenza della facciata, che sarebbe stata iniziata di lì a poco⁴².

Ma, anche se si fosse cominciato prima del 1210 ad innalzare il prospetto, l'avvio dei lavori non dovrebbe comunque discostarsi troppo dalla fine del primo decennio del Duecento,

caddero alcune lastre di marmo e, nel vuoto che si era creato, apparve lo scrigno con le sue reliquie. Il pilastro sud-est del transetto era considerato quello angolare del vecchio palazzo ducale ed era un luogo che rivestiva un'importanza simbolica nel cerimoniale di stato veneziano. L'*Apparitio* è una leggenda, appositamente compilata nel corso del XIII secolo, il cui scopo era quindi quello di affermare la dimensione politica del culto marciano, che doveva essere posto in relazione ai luoghi in cui si esercitava il cerimoniale dogale. R. DENNIG-ZETTLER – A. ZETTLER, *La traslazione di San Marco a Venezia e a Reichenau*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994), a cura di A. NIERO, Venezia, 1996, pp. 689-709.

⁴¹ A. PERONI, *L'architetto Lanfranco e la struttura del Duomo*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di M. ARMANDI – R. BUSSI, Modena, 1984, pp. 143-163.

⁴² Sempre Abate fa notare come nel documento del 1216 relativo ai restauri intrapresi per volontà di Onorio III si parli invece semplicemente di "ecclesia", senza ulteriori aggettivi, lasciando immaginare che la vecchia basilica era ormai già stata demolita da tempo e non era più necessario distinguere tra le due fabbriche.

considerando che fino al 1206 Assisi dovette impegnarsi militarmente (ed economicamente) nella guerra contro Perugia e che all'inizio del 1204 la città dovette anche far fronte all'interdetto scagliatole da Innocenzo III, in seguito alla decisione dei cittadini di accogliere come podestà Gerardo di Gilberto.

II.4 A capanna o a salienti? Tipologia della facciata alla luce delle fonti figurative

Più problematico risulta stabilire il momento esatto in cui venne terminato il fronte con l'erezione del timpano triangolare.

Abbiamo già detto che l'idea espressa dalla critica è quella che la facciata non fosse mai stata compiuta nella sua forma primigenia a quattro salienti, e che piuttosto avesse subito una brusca interruzione prima di essere completata con il timpano attuale (**fig. 40**). A rendere tuttavia opportuna una riconsiderazione del problema intervengono alcune fonti figurative finora trascurate dagli studi dedicati alla storia e alle trasformazioni del Duomo d'Assisi. È vero che l'affidabilità di questo tipo di documentazione iconografica va valutata con prudenza, non essendo possibile stabilire se gli artefici fossero mossi da un'effettiva volontà di esattezza nel restituire l'aspetto degli edifici urbani da loro ritratti. Ma, occupandoci delle trasformazioni che la cattedrale subì nel corso dei secoli, sarà utile analizzare testimonianze di tal genere anche soltanto per mettere in tavola quanti più elementi possibili in assenza di date e documenti certi.

La prima di queste fonti figurative è costituita da un gonfalone di Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, originariamente collocato, stando alla descrizione di fra Ludovico da Pietralunga, nella cappella di San Ludovico della Basilica Inferiore, ma venduto dai frati ad Anton Ramboux, conservatore del museo di Colonia, attorno al 1835 (**fig. 42**). Alla morte del possessore, il dipinto fu disperso assieme a tutta la sua collezione ed è oggi conservato nel Priesterhaus di Kevelaer, in Germania. A ritrovare l'opera nel 1911 fu Umberto Gnoli⁴³. Lo studioso lo identificò con quello citato dal Vasari nella *Vita* del Pinturicchio come opera dell'Alunno, che lo realizzò in occasione di un'epidemia di peste, e ne riconobbe l'assoluta rilevanza e sul piano delle innovazioni apportate all'iconografia dei gonfaloni processionali umbri e su quello della topografia assisiata nel XV secolo. Ad eccezione della minuscola panoramica che lo stesso Niccolò di Liberatore aveva effigiato in uno degli scomparti di

⁴³ U. GNOLI, *Il "Gonfalone della Peste" di Niccolò Alunno e la più antica veduta di Assisi*, in "Bollettino d'Arte", 2, 1911, pp. 63-70.

predella del polittico destinato all'altare principale di San Rufino, quella che, in questo gonfalone, si distende ai piedi del suo santorale d'elezione è infatti la più antica veduta di Assisi a noi pervenuta e ritrae fedelmente la città umbra, racchiusa nelle sue mura trecentesche, come ancor oggi appare dalla valle di Santa Maria degli Angeli. In un successivo intervento, Elvio Lunghi ha chiarito come la commissione del gonfalone a Niccolò Alunno fu conseguente all'epidemia di peste scoppiata ad Assisi nel 1485⁴⁴. Lo studioso, inoltre, rilevava l'attenzione del pittore nel delineare i vari edifici che contraddistinguono lo skyline assisiato, come la facciata a terminazione orizzontale dell'abbazia di San Pietro⁴⁵ o quella a due spioventi dell'antica cattedrale di Santa Maria del Vescovado, così come si presentava prima del terremoto del 1832, in seguito al quale il prospetto venne modificato nella forma attuale a capanna.

Il confronto tra l'immagine pubblicata da Gnoli (**fig. 44**) e una foto più recente (**fig. 43**) dimostra che il dipinto ha subito dei rifacimenti, non altrimenti documentabili, che hanno alterato anche l'aspetto del paesaggio urbano⁴⁶.

Per quanto riguarda la rappresentazione di San Rufino, l'edificio è connotato dalla presenza della cupola (trasfigurata dall'Alunno in forme rinascimentali) elevata in corrispondenza dell'area presbiteriale. La facciata, molto più stretta e slanciata verticalmente, sembra essere contraddistinta già da un profilo a capanna, almeno nell'immagine più recente che dovrebbe essere successiva alle modifiche apportate dagli interventi di ripristino.

Un'altra veduta della città è quella tramandata da un'incisione di Giacomo Lauro e oggi conservata presso il museo della cattedrale (**fig. 45**). La pianta è dedicata a Monaldo Vigilanti d'Assisi ed è datata al 1599⁴⁷.

⁴⁴ E. LUNGI, *Immagini di Assisi nell'arte: vedute della città di San Francesco nella pittura umbra dei secoli XIII-XVIII*, Assisi, 1998, pp. 65-70.

⁴⁵ In passato si credeva che la facciata dell'abbazia di San Pietro fosse stata originariamente realizzata con una terminazione a timpano. La testimonianza offerta dal gonfalone dell'Alunno dimostra invece che la soluzione orizzontale era stata prevista fin dall'inizio. Di recente, è stato notato come anche nell'incisione di Giacomo Lauro che ritrae la città di Assisi (di cui parleremo in seguito), il prospetto dell'abbazia si presenti con il profilo attuale, confutando la tesi di un'iniziale progetto a capanna (E. BRUNELLI – F. REA – G. SENSI, *Abbazia di San Pietro...* cit., p. 16).

⁴⁶ F. TODINI, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Perugia, 2004, p. 324. Sul dipinto si veda anche la scheda IV.41, pp. 569-571.

⁴⁷ L'attendibilità di questo riferimento cronologico è stata discussa da Alberto Grohmann, che ha fatto notare la contraddizione insita nell'iscrizione che ha tramandato la data: "*cum privilegio Summi Pontificis ad annos X*". Il 1599, infatti, non corrispondeva al decimo anno di pontificato del papa Clemente VIII, eletto nel 1592. Grohmann, comunque, analizzando la minuziosa veduta, giunge ad escludere una datazione precedente al 1590. A. GROHMANN, *Assisi*, Roma-Bari, 1989, pp. 91, 135-138.

Soffermandoci sulla cattedrale di San Rufino, si noterà come il Lauro abbia registrato i lavori di ripristino, compiuti su disegno del perugino Galeazzo Alessi⁴⁸, documentati tra il 1571 e il 1588, e motivati non solo dai danni che la chiesa aveva subito nel corso dei secoli dai reiterati eventi sismici, che avevano compromesso soprattutto il fragile sistema di copertura dell'edificio, ma anche per la volontà di adeguamento della struttura ai nuovi canoni stabiliti nel concilio tridentino. Nell'incisione, infatti, compare con evidenza la cupola ottagonale impostata su tiburio eretta in sostituzione di quella medievale. L'inserimento di quest'ampio vano cupolato comportò un'interruzione della partizione dello spazio in tre navate, determinando, in corrispondenza del presbiterio, la demolizione di almeno due pilastri e l'incorporazione di altri due all'interno di quattro massicci appoggi pentagonali (**fig. 47**). Venne così alterata la pianta dell'edificio romanico, che si trovò quasi ad essere diviso in due corpi: uno longitudinale, all'altezza delle navate, e uno centrale, contraddistinto dalla cupola. Questa cesura è stata in effetti recepita dall'incisione del Lauro. Le modifiche apportate dal progetto dell'Alessi non furono invece del tutto comprese nell'altra pianta della città di Assisi che compare nel *Theatrum Urbium Italicarum* di Pietro Bertelli⁴⁹, edito nel 1599 (**fig. 46**). In questo caso, la cupola e il tiburio appaiono addirittura fisicamente staccati dal corpo principale. I documenti relativi alla fabbrica cinquecentesca tacciono su qualunque intervento connesso alla facciata, che nelle due vedute appare a quattro spioventi. Non si può escludere, in ogni caso, che quest'ultimo aspetto fosse stato acriticamente copiato dai due incisori da una fonte figurativa precedente. Per quanto riguarda il problema dell'affidabilità di queste immagini, va notato che una certa esattezza si può riscontrare nella rappresentazione di altri edifici, come San Pietro e Santa Maria Maggiore. Fa però eccezione Santa Chiara che, almeno nella pianta del Lauro è raffigurata a quattro salienti (e lo stesso accade nel Gonfalone della Peste), mentre in quella del Bertelli appare correttamente delineata a capanna. Inoltre va riscontrata una certa imprecisione nel rendere la larghezza delle strade e delle piazze, che risulta esagerata rispetto agli isolati.

Le due incisioni furono pedissequamente replicate nei secoli successivi, sicché risulta impossibile utilizzare le numerose vedute di Assisi stampate nel XVII e nel XVIII secolo⁵⁰

⁴⁸ G. DE GIOVANNI, *Le modificazioni dell'Alessi*, in *La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 120-129.

⁴⁹ A. GROHMANN, *Assisi...* cit., pp. 140-142; Sull'opera incisoria del Bertelli, si veda P. CLERICI MAESTOSI, *Il teatro delle città d'Italia*, Roma, 2001.

⁵⁰ La pianta del Lauro servì da modello per Blaeu, nel *Theatrum civitatum et admirandorum Italiae*, pubblicato ad Amsterdam nel 1663; per Pierre Mortier nel *Nouveau théâtre d'Italie*, edito nella stessa Amsterdam nel 1704 e per Cesare Orlandi, autore dell'opera *Delle città d'Italia*, stampata a Perugia nel 1772. All'incisione di Bertelli

come fonti attendibili nello studio delle trasformazioni della chiesa. È certo, comunque, che nel Settecento il prospetto della chiesa si presentava già nelle sue forme attuali, come documentano le due testimonianze figurative conservate presso l'Archivio della cattedrale: l'*incipit* del catasto della mensa capitolare⁵¹, delineato da Giovanni Anastasio Fontana nel 1755 (**fig. 48**) e l'incisione che correda lo studio sulla chiesa del Di Costanzo, edito nel 1797⁵² (**fig. 49**).

Per altro verso, i dati materiali sembrerebbero concordare con la veduta del Gonfalone dell'Alunno, confermando una datazione medievale per il timpano, come suggeriscono le buche pontai che compaiono all'interno del nicchione archiacuto e gli alloggiamenti per i bacini ceramici che si notano lungo i due spioventi (**figg. 50, 39**). A complicare il quadro, intervengono anche i risultati del suaccennato restauro novecentesco⁵³. Abbiamo già detto, infatti, che l'analisi stratigrafica ha rivelato un vistoso cambiamento nella tecnica esecutiva tra la zona interna e quella esterna dell'arcone ogivale. La prima, tra l'altro, si presenta lavorata a scalpello, ma anche a bocciarda, l'utilizzo della quale non può essere documentato se non per un periodo post-medievale. A questa netta differenza della modalità costruttiva si aggiunge il rilevamento di estesi rifacimenti che interessano ampie zone della superficie muraria esterna⁵⁴. Risultano rifatti addirittura cinque alloggiamenti per i bacini, eseguiti in calcare chiaro e travertino.

Alla luce di questi fattori, desta qualche perplessità la conclusione tratta dai due tecnici impegnati nelle operazioni di ripristino, secondo i quali le due tipologie edilizie del timpano sarebbero legate e appartenerebbero a una stessa fase costruttiva⁵⁵.

Non è stata inoltre sinora rilevata la giuntura di colore diverso presente sul lato sinistro del frontone timpanato, che rappresenta un ulteriore indizio delle diverse fasi costruttive della muratura di questa sezione.

Il quadro complesso che emerge dall'analisi materiale permette quindi di stabilire con certezza che la parte terminale della facciata di San Rufino, pur essendo stata realizzata a capanna come sembra suggerirci la più antica veduta di Assisi, quella del Gonfalone della

si ispira invece la veduta dell'Hondius, apparsa nella *Nova et accurata Italiae hodiernae descriptio* del 1627. Per queste vedute, A. GROHMANN, *Assisi...* cit., pp. 138-142.

⁵¹ Assisi, Archivio di San Rufino, ms. 105.

⁵² G. DI COSTANZO, *Disamina...* cit.

⁵³ Si veda paragrafo II.1.

⁵⁴ È quanto emerge dall'osservazione dei grafici realizzati dalla Tecnireco e conservati, assieme alla documentazione di restauro, presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Perugia.

⁵⁵ N. BERNACCHIO – P. CASTELLANI, *Analisi stratigrafica...* cit. p. 112, nota 8.

Peste, fu oggetto di interventi di manutenzione e rimaneggiamenti nel corso dei secoli, dovuti a cause di diversa natura. Innanzitutto, vanno considerati i numerosi eventi sismici documentati ad Assisi. Tra il 1345 e il 1604 la città fu infatti interessata da ben 12 terremoti di intensità compresa tra l'ottavo e il nono grado (scala Mercalli), che provocarono ingenti danni sia in città sia nei centri del contado⁵⁶. Sono quindi diverse le occasioni in cui si sarebbero potuti rendere necessari interventi tesi a rinforzare il fragile sistema di rivestimento dell'edificio che, come sappiamo, si era rivelato fin da subito inadeguato a rispondere al dislivello tra l'altezza della navata centrale e le due laterali. Tant'è che come si è detto, un primo progetto di copertura a botte delle navatelle laterali fu ben presto abbandonato e le arcate a sesto acuto furono affiancate già nel XIII secolo da una serie di archi rampanti⁵⁷. E le precarie condizioni di staticità della chiesa romanica indurrebbero a rivalutare anche l'originaria funzione dell'arcone acuto che si apre al centro del timpano di facciata, che sembrerebbe più adatto ad agevolare un corretto scarico dei pesi che non ad alloggiare un mosaico o un affresco, di cui peraltro non sussistono tracce (**fig. 50**).

II.5 Un caso analogo? La facciata del Duomo di Spoleto

Se le indagini tecniche hanno permesso di stabilire con sicurezza le due fasi costruttive della facciata e il cambio di progetto da quattro a due spioventi, più complesso si rivela il caso del frontespizio del Duomo di Spoleto (**fig. 51**), che pure sembra aver subito delle modifiche nel corso del tempo⁵⁸. È ciò che indicano le due lesene che, proseguendo la partizione quadrangolare del prospetto, si interrompono poco prima dei due rosoni che si aprono nella zona superiore. Inoltre nei due settori laterali del livello mediano, al di sotto dei due rosoni ciechi, si nota una modifica della tessitura muraria⁵⁹ che, soprattutto a sinistra, ha un chiaro andamento obliquo (**fig. 52**).

⁵⁶ A. GROHMANN, *Assisi...* cit., pp. 88, 122, nota 12.

⁵⁷ Si veda paragrafo I.2.

⁵⁸ Sul Duomo di Spoleto, si veda paragrafo I.1, p. 20.

⁵⁹ La parte più bassa dello scomparto sinistro è realizzata con un calcare scaglioso di colore verdastro, dalle dimensioni medie in altezza di 14,4 centimetri, del tutto analogo a quello impiegato nella zona immediatamente inferiore, ovvero la fascia di muratura che corre tra il pavimento superiore al portico e la cornice di divisione tra primo e secondo livello della facciata. Questo paramento si innalza verso la metà del comparto, sino a raggiungere, con andamento inclinato, la lesena di destra all'altezza della base dei rosoncini. La rimanente superficie della specchiatura sinistra è invece composta da filaretti di calcare bianco di dimensioni più piccole. Questo più tardo paramento di conci ridotti ingloba il rosone e potrebbe costituire la sopraelevazione che, nell'ipotesi di un'originaria facciata a quattro spioventi, avrebbe potuto segnare il passaggio verso quella a capanna. La lettura dei paramenti del simmetrico comparto di destra non contrasta con tale ipotesi, ma risulta

Bruno Toscano ipotizzava che la facciata fosse nata a quattro salienti⁶⁰. Questa prima fase dei lavori, conclusa nel 1198, anno della consacrazione da parte di Innocenzo III, avrebbe compreso l'ordine terreno, la parte centrale di quello mediano con i tre rosoni, e si sarebbe interrotta all'altezza delle lesene. Nel 1207, quando Solsterno firma il mosaico, sarebbe stato portato a termine il coronamento triangolare, raccordato da due spioventi all'ordine sottostante. Quest'idea è stata in parte condivisa da Marina Righetti Tosti Croce, che immaginava una soluzione simile a quella della primitiva facciata di San Pietro a Spoleto, con due spioventi di collegamento tra il primo e il secondo livello più bassi e la zona centrale notevolmente staccata in altezza⁶¹.

Al contrario Winfried Ranke, rimarcando le proporzioni insolite che la ricostruzione di Toscano mostrava rispetto al classico tipo basilicale, ha sostenuto un originario profilo a capanna, ma di altezza limitata (con la cuspide subito al di sopra del mosaico), successivamente rialzata nelle forma attuale, forse ancora in corso d'opera, nei primi anni del XIII secolo⁶².

Più di recente Corrado Bozzoni e Giovanni Carbonara hanno rilanciato la proposta di un originario frontespizio a quattro salienti, pur non escudendo la possibilità di una terminazione a capanna⁶³ (**fig. 53**). Ciò che è certo, secondo gli studiosi, è che all'epoca della consacrazione da parte di Innocenzo III (1198), il progetto avrebbe previsto un prospetto dall'altezza ridotta, che fu modificato in corso d'opera. Quando Solsterno aveva ormai ultimato il mosaico collocato nella nicchia archiacuta (1207), il vertice superiore della facciata a vento sarebbe già stato rialzato a una quota di circa 4 metri inferiore a quella dell'attuale cuspide. L'odierna conformazione sarebbe frutto di interventi successivi, difficilmente databili a causa della penuria di documenti, che avrebbero determinato l'apertura dei cinque rosoni ciechi (i due del livello mediano e i tre del coronamento).

meno attendibile, perché si rivela maggiormente manomesso da successivi interventi di restauro. R. CHIOVELLI, *Gli apparecchi murari*, in *La Cattedrale di Spoleto...* cit., pp. 363-371.

⁶⁰ B. TOSCANO, *Il Duomo...* cit. Un modello di facciata a quattro spioventi era stato ipotizzato anche da Giuseppe Sordini (Archivio di Stato di Spoleto, Archivio Giuseppe Sordini, serie I, busta 7, fasc. 68).

⁶¹ M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *Spunti di ricerca per un'indagine sull'architettura gotica nello spoletino*, in *Il Ducato di Spoleto*, atti del IX congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 27 settembre – 2 ottobre 1982), Spoleto, 1983, pp. 737-735. La studiosa si basava anche sulla differenza esecutiva tra gli archetti della cornice del secondo ordine nel comparto centrale e in quelli laterali. Questi ultimi, però, sono in larga parte frutto di restauro, com'è stato reso noto da C. BOZZONI – G. CARBONARA, *Il Duomo romanico*, in *La Cattedrale di Spoleto...* cit., pp. 81-95, in particolare nota 27 p. 94.

⁶² W. RANKE, *Frühe Rundfenster in Italien*, Berlin, 1968, pp. 186-188.

⁶³ C. BOZZONI – G. CARBONARA, *Il Duomo romanico...* cit.; EOD., *Le modifiche e le aggiunte in età gotica*, in *La Cattedrale di Spoleto...* cit., pp. 97-101.

L'ipotesi a quattro salienti non sembra condivisa da Giordana Benazzi che, sulla base dell'analisi della tessitura muraria, ha sostenuto che già nei primi decenni del Duecento fosse stato realizzato un profilo a due spioventi, più basso dell'attuale che, partendo dalla base della cornice ad archetti ciechi e intercettando le due lesene interrotte, si congiungevano al di sopra del rincasso archiacuto che ospita il mosaico⁶⁴. L'andamento di tale coronamento sarebbe ancora in parte leggibile in controfacciata dove, in corrispondenza della navata centrale e all'altezza del sottotetto, sono stati rinvenuti resti di una decorazione pittorica in forma di timpano, delimitati da due spioventi costituiti da due file di lastre di pietra sovrapposte, che possono essere messe in relazione con le lastre inclinate visibili nel sottotetto delle navate laterali, realizzate con la stessa tecnica costruttiva. Il colmo dell'affresco corrisponde all'incirca al centro del mosaico di Solsterno e documenta l'altezza effettiva dell'edificio medievale.

Bisogna tuttavia sottolineare che l'idea di un'originaria terminazione a capanna non tiene conto di quell'interruzione della tessitura muraria che interviene nel secondo ordine, tra i rosoni centrali e i due laterali, e che ci obbliga a immaginare che la facciata fosse stata ideata in un primo momento a quattro salienti. In corso d'opera però (non c'è infatti alcuna prova che al cambiamento della muratura corrisponda una lunga interruzione di tempo), quando si decise di realizzare il mosaico ci si dovette accorgere che il prospetto, come già notava Ranke, sarebbe risultato sproporzionato. È quindi verosimile che già nel 1207 si fosse compiuto un coronamento a capanna, con l'apertura dei due rosoni ciechi nei settori laterali (secondo uno schema, cioè, simile a quello del disegno in basso a destra del grafico pubblicato da Bozzoni e Carbonara, **fig. 53**). Il vertice sarebbe dovuto cadere poco sopra la nicchia archiacuta, come già ipotizzato da Ranke e dalla Benazzi anche in relazione all'altezza a cui si collocano i resti della decorazione pittorica di controfacciata.

Come argomentava Maria Andaloro, la scelta eccezionale di porre il mosaico in facciata si ispira a un modello illustre: il frontespizio della basilica di San Pietro in Vaticano⁶⁵. La sua *facies* medievale, precedente agli interventi rinascimentali, è testimoniata da un disegno a penna dell'XI secolo che ritrae i funerali di Gregorio Magno (Eton College, Cod. 124, f.122, **fig. 54**) e che sullo sfondo mostra la facciata di San Pietro così come essa doveva ancora

⁶⁴ G. BENAZZI, *La facciata e le sculture in La Cattedrale...*cit., pp. 189-211.

⁶⁵ Per le trasformazioni di San Pietro in Vaticano nella prima metà del Duecento si veda A. IACOBINI, "Est haec sacra principis aedes": la basilica vaticana da Innocenzo III a Gregorio IX (1198-1241), in *L'architettura della Basilica di san Pietro. Storia e costruzione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 7-10 novembre 1995), a cura di G. SPAGNESI, Roma, 1997, pp. 91-100.

apparire all'inizio del Duecento, con il mosaico risalente al V secolo. Disponiamo poi di due acquerelli che invece documentano le modifiche apportate al prospetto all'epoca di Gregorio IX (1227-1241) con il rifacimento del mosaico stesso (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro, A 64ter, f. 10; Barb. Lat. 2733 f. 133).

La basilica di San Pietro rappresenta il riferimento ideale di quel generale *revival* delle forme paleocristiane che caratterizza il panorama artistico romano allo scadere del XII secolo e al quale, come vedremo, non sembrano immuni neppure le fabbriche erette, in quegli stessi anni, nei vari centri del *Patrimonium Sancti Petri*. Secondo l'Andaloro però, il mosaico spoletino sarebbe dovuto essere posto in relazione non tanto con la decorazione musiva paleocristiana del fronte della basilica vaticana (che considerava ormai fatiscente all'inizio del Duecento), quanto con quella dell'abside della basilica stessa, commissionata da Innocenzo III⁶⁶. L'Andaloro quindi restava perplessa di fronte alla data dell'originale decorazione del prospetto del Duomo di Spoleto, che precede cronologicamente il rinnovamento del mosaico romano al tempo di Gregorio IX. In realtà, sappiamo dall'anonimo estensore dei *Gesta*, la biografia di Innocenzo III, che già questo pontefice, nei primi anni del nuovo secolo, aveva fatto restaurare il vetusto mosaico vaticano per ovviare alla sua grave consunzione⁶⁷. La successiva sostituzione da parte di Gregorio IX fu attuata quindi non per ragioni conservative, ma per apportare alcune modifiche iconografiche che dovevano riflettere l'ideologia del nuovo pontefice. È dunque alla luce del ripristino del mosaico avvenuto in età innocenziana che è possibile agevolmente spiegare la scelta attuata, a stretto giro, per la facciata del Duomo di Santa Maria Assunta a Spoleto.

Tra l'altro, l'esempio spoletino non rappresenta l'unico caso di derivazione dal mosaico della facciata di San Pietro⁶⁸. Circa al quarto decennio del XII secolo risale il mosaico del frontespizio di San Miniato a Firenze, che nella sua scansione a cinque arcate con due finte porte marmoree vuole intenzionalmente richiamare l'illustre modello architettonico romano, salvo apportare una modifica iconografica alla *Deesis* romana, inserendo il *Pantocrator* tra la Vergine e il titolare della chiesa, san Miniato. La forte tradizione del mosaico in facciata nel corso del Duecento è poi testimoniata dall'esempio di San Frediano a Lucca, dove la decorazione musiva, realizzata nella seconda metà del Duecento ma forse prevista già da

⁶⁶ M. ANDALORO, *Il mosaico di Solsterno*, in *La cattedrale di Spoleto...* cit., pp. 213-219.

⁶⁷ Il brano è citato da A. IACOBINI, "*Est haec sacra principis aedes*"... cit., p. 97.

⁶⁸ Per gli altri esempi di mosaici in facciata derivati da Roma si veda G. TIGLER, *Toscana romanica...* cit., pp. 118, 163; ID., *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia, 1995, pp. 45-49.

tempo, è sintomatica del legame privilegiato della città con Roma. Analogamente dalla basilica vaticana proviene l'impiego del mosaico sulla facciata di San Marco a Venezia, terminata attorno al 1265, dove ritorna una variazione analoga a quella del San Miniato, con la rappresentazione di san Marco al posto di quella canonica di san Giovanni.

Tornando all'aspetto originario della facciata, se si potesse dimostrare che essa fu realizzata già nel 1207 con un profilo a capanna, dovremmo allora interrogarci su quali fossero i fattori che avrebbero potuto far propendere per un modello che non rispondeva in questo senso alla più classica impostazione basilicale che si riscontra invece a Roma.

La genesi della facciata a capanna va infatti ricercata in Italia settentrionale⁶⁹: alla fine dell'XI secolo questo schema è applicato nel Sant'Ambrogio di Milano (1080 ca.), nel San Michele e nel San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia (inizi del XII secolo), dove viene poi replicato nel San Teodoro (1185-1220 ca.). Le chiese pavesi presentano anche la soluzione degli oculi in facciata, elemento invece assente in Emilia dove la cattedrale di Piacenza, seppure derivata dal San Michele, li elimina, e così il più tardo fronte del Duomo di Parma (1178).

Il profilo a due salienti, dunque, si afferma a Milano e a Pavia, per poi diffondersi in Emilia, riscontrando un notevole successo nell'architettura cistercense (si pensi all'abbazia di Morimondo a Milano) e successivamente in quella mendicante. All'inizio del XIII secolo, perciò, il modello a capanna era ben affermato e rappresentava un'alternativa più aggiornata rispetto alla soluzione a quattro salienti. Questa la ragione per cui a Spoleto si sarebbe potuto preferire questo schema, che nella cattedrale recupera anche la soluzione degli oculi, conferendo a questo elemento un'elaborazione di ben altro respiro – data la tradizione autoctona dei rosoni – rispetto agli esempi lombardi.

Lo studio delle murature, le indagini e i rilievi effettuati nel corso dell'ultima campagna di restauro hanno portato a ritenere che la conformazione attuale della facciata spoletina, con il rialzamento del timpano e l'apertura delle tre finestre circolari, sia dovuta ad un intervento successivo⁷⁰, circostanza che trova la critica unanimemente concorde. Quest'ipotesi trae forza

⁶⁹ Per la diffusione della facciata a capanna si veda H. E. KUBACH, *Ein romanischer Bautypus Oberitaliens, die Schirmfassade*, in *Romanico padano...* cit., pp. 170-174.

⁷⁰ Non mi sembra che sussistano ragioni sufficienti per attribuire l'apertura dei due rosoni del secondo livello e il rialzamento del frontone a due momenti distinti, così come hanno sostenuto Bozzoni e Carbonara. Gli estesi rifacimenti dovuti al restauro del 1935-37 rendono ostica la lettura delle murature. L'ipotesi di una fase intermedia, che prevedeva l'apertura delle due finestre circolari nelle due ali laterali e una primitiva terminazione orizzontale di queste ultime era suggerita soltanto dalla presenza, in controfacciata, di una cornice orizzontale che prosegue lungo il muro della navata maggiore solo sul lato adiacente al campanile. Si tratta di un elemento di difficile comprensione e gli stessi Bozzoni e Carbonara, che pure ipotizzavano che questa cornice potesse

dall'esame della cortina muraria del timpano stesso⁷¹, che subisce un variazione nella parte sovrastante la nicchia col mosaico rispetto alla zona più bassa, mutamento che si rese probabilmente necessario per l'apertura dei tre rosoni e che risulta chiaramente leggibile nelle vecchie fotografie della cattedrale. Un'ulteriore prova è fornita dalla presenza di alcuni elementi di cornice erratici, sagomati e dentellati come quelli che corrono sopra gli archetti ciechi, forse tratti dallo smontaggio dei lati inclinati del timpano e riutilizzati per la costruzione dei gradini del portico quattrocentesco⁷².

A ciò si deve aggiungere una considerazione di carattere stilistico riguardante i tre rosoni apicali, caratterizzati da colonnine che reggono archi a tutto sesto che s'intrecciano formando archetti ogivali (**fig. 78**), secondo un disegno ben più complesso rispetto a quello dei rosoni laterali del secondo ordine, che riprendono il semplice tema della raggiera con archi a pieno centro (**fig. 72**) già sviluppato dalle tre aperture circolari centrali.

In base alle conoscenze attuali, questi dati ci impediscono di obiettare che la facciata spoletina potrebbe essere nata così come la vediamo, come sembrerebbe a prima vista suggerire il suo aspetto unitario, anche da un punto di vista simbolico: il rosone principale, allegoria di Cristo, è infatti fiancheggiato da altri quattro più piccoli che alludono al Tetramorfo, mentre la *Deesis* del mosaico è circondata dalle altre tre finestre simboleggianti la Trinità. Ma non è detto che un simile programma non sia frutto di modifiche intervenute proprio al momento del rialzamento del prospetto con i rosoni apicali.

Ad ogni modo, il rifacimento sarebbe stato suggerito dalla necessità di ottenere un fronte più ampio e dilatato, in seguito ad un allargamento e ad una risistemazione della piazza antistante. In particolare, si è sempre fatto riferimento alla veduta dall'alto conseguente l'apertura di via dell'Arringo. Sembra che però quest'arteria esistesse in realtà fin dallo scadere del XII secolo, quando sarebbe avvenuto il trasferimento del palazzo Vescovile dall'area retrostante la cattedrale all'*insula* di Sant'Eufemia. In seguito a questo spostamento, il vescovo non tardò a modificare l'*insula*, recidendone un tratto il più possibile in asse con la facciata della cattedrale, con un taglio che si apre a ventaglio verso di essa, in modo che lo spazio della strada giunge a fondersi con quello della piazza, dove si affacciava anche la torre comunale.

segnare l'andamento orizzontale del prospetto, non escludono che si tratti semplicemente di una partitura decorativa. C. BOZZONI – G. CARBONARA, *Le modifiche e le aggiunte...* cit., p. 101.

⁷¹ Nella parte apicale del prospetto è utilizzata una pietra calcarea più scura e con conci di dimensioni inferiori rispetto a quella in fase con la nicchia archiacuta centrale.

⁷² G. BENAZZI, *La facciata e le sculture...* cit., p. 190.

Si tratta, in altri termini, di un'operazione che mirava a riproporre anche urbanisticamente il rapporto tra autorità ecclesiastica e città⁷³.

La datazione alta di quest'intervento urbanistico non sembra quindi convenire alle modifiche apportate al prospetto della facciata. Occorre perciò cercare di capire quando si sarebbe dovuto rendere necessario il rialzamento del fronte in base alle trasformazioni della zona antistante. A questo proposito è interessante notare che l'assetto della piazza, difficilmente ricostruibile per la prima metà del Duecento, risulta però già unificato nel corso del secolo e la prima sistemazione dell'area è stata collocata intorno al 1230, quando su di essa si affaccia un palazzo pubblico, residenza del podestà (palazzo di Santa Maria), ed è ormai consolidato il nuovo palazzo vescovile confinante con via dell'Arringo⁷⁴. A queste stesse date possediamo una notizia importante che potrebbe fornire qualche indicazione anche per la sopraelevazione del prospetto della chiesa. Il 30 maggio 1232 in Santa Maria Assunta venne canonizzato sant'Antonio da Padova ad opera del pontefice Gregorio IX. In occasione di quest'evento, il Comune di Padova aveva fatto ricoprire a sue spese il tetto del Duomo spoletino con lastre di metallo⁷⁵. Sappiamo così che nel quarto decennio del Duecento si lavorava ancora al completamento della cattedrale. Ad una data non troppo distante potremmo quindi immaginare compiuta la trasformazione del frontespizio, con l'apertura dei tre rosoni, la realizzazione dei due nicchioni laterali, il coronamento ad archetti acuti e i gattoni sulle falde del tetto.

Se il rialzamento della facciata spoletina fosse avvenuto durante gli anni del pontificato di Gregorio IX si potrebbe instaurare un altro collegamento con le coeve vicende della fabbrica di San Pietro in Vaticano. Come si è detto, fu questo pontefice a commissionare il nuovo mosaico di facciata. In quest'occasione, il prospetto della basilica venne dotato di un coronamento a cavetto, allo scopo di ottenere una superficie più ampia per la decorazione musiva. Questa risistemazione architettonica potrebbe porsi a monte della scelta di dotare anche il frontespizio spoletino di un più ampio frontone timpanato.

La ricchezza dell'odierna facciata ha in passato fatto ipotizzare che la modifica del fastigio fosse più tarda, da situare addirittura alla metà del XIV secolo se non oltre⁷⁶. In realtà gli

⁷³ B. TOSCANO, *Cattedrale e città...* cit., pp. 713-715.

⁷⁴ E. GUIDONI, *La cattedrale di Spoleto nello spazio e nel panorama urbano medievale*, in *La cattedrale di Spoleto...* cit., pp. 17-23.

⁷⁵ M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *Spunti di ricerca...* cit., p. 741.

⁷⁶ C. BOZZONI – G. CARBONARA, *Le modifiche e le aggiunte...* cit., p. 98; G. BENAZZI, *La facciata e le sculture...* cit., p. 190.

elementi già chiamati in causa per ancorare l'ampliamento del prospetto in età tardogotica non implicano che, a quelle date, si dovette intervenire necessariamente anche sulla struttura della facciata: l'ornamentazione delle fasce perimetrali dei rosoni ciechi tramite inserti in metallo al posto del più diffuso commesso cosmatesco è una soluzione adottata, come vedremo, anche sulla facciata minore del Duomo di Foligno, iniziata nel 1201; l'invetriatura dei rosoni potrebbe essere stata dovuta a un semplice intervento di manutenzione; il riferimento degli affreschi che ornano le imbotti dei tre rosoni centrali (peraltro ritenuti da sempre romanici) al pieno Trecento non significa che essi non avessero potuto rimpiazzare una decorazione precedente; le due piccole statue dei *Santi Pietro e Paolo*, scolpite su elementi di reimpiego e poste alla base dei due spioventi, stilisticamente databili alla fine del Trecento, non condizionano certo la cronologia delle murature sulle quali esse poggiano.

In definitiva, se per la cattedrale spoletina fosse confermato il cambio di progetto da una soluzione basilicale a quella a capanna realizzata già entro il 1207, si osserverebbe un fenomeno simile a quello riscontrabile per la facciata di San Rufino che, cominciata a quattro salienti, fu completata nel corso del XIII secolo (probabilmente nel quarto decennio, in concomitanza con la donazione da parte del Comune) con il fastigio timpanato, che risulterebbe quindi dipendente dal precedente spoletino.

Nel caso della cattedrale assisiense a far propendere per una soluzione a due spioventi potrebbero aver giocato un ruolo importante, oltre alla volontà di aggiornamento tramite l'adozione di un modello avvertito ormai come più attuale, gli annosi problemi strutturali dell'edificio che, come abbiamo detto, potrebbero conferire all'arcone acuto una precisa funzione statica e non semplicemente decorativa come nel caso della nicchia mosaicata spoletina.

L'adozione della facciata a capanna nella cattedrale cittadina rappresenta il diretto precedente dell'ideazione del prospetto della basilica francescana che, nello schema analogo e, come vedremo, nel sistema decorativo si riallaccia ai più maturi frutti della stagione romanica in Umbria, come la stessa San Rufino e la cattedrale di Spoleto.

III. Il contesto storico-artistico

La cronologia proposta per la prima fase costruttiva della facciata si giustifica anche in virtù delle relazioni tra il Duomo di Assisi e una serie di chiese sorte in prossimità della Via Flaminia. Lungo quest'antica arteria, tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, sono attive maestranze che potremmo definire umbro-laziali, tenendo presente però che una simile distinzione geografica ha ripartito soltanto in età moderna un'area molto più vasta, comprendente la Tuscia, il Ducato di Spoleto, parte dell'attuale Abruzzo e delle Marche, caratterizzata da "un profilo molto più fluido di quello riconosciuto ad altri ambiti romanici della penisola"¹. Andremo pertanto innanzitutto ad approfondire questo quadro, indagando le motivazioni contingenti che si posero alla base di questo generale rinnovamento.

Passeremo quindi ad analizzare i tratti connotativi dei monumentali prospetti del gruppo di edifici in cui operano tali maestranze. Questi vanno individuati nell'adozione del modello basilicale, il cui rimando agli esempi paleocristiani si carica di espliciti significati ideologici e politici; nel caratteristico sistema impaginativo, basato su una netta scansione dei piani ottenuta mediante l'inserimento di cornici marcapiano, archetti pensili, loggette che creano un vero e proprio telaio compositivo, all'interno del quale si dispongono finestre e portali; nella rilevanza accordata al portale e al rosone, i due poli architettonici attorno ai quali si impernia e si dispiega l'intero apparato decorativo ed iconografico dello schermo delle facciate; nella ricerca di effetti cromatici, perseguita attraverso l'uso del colore e l'impiego di elementi polimaterici e dell'ornamentazione musiva².

Un'indagine comparativa, che tenga conto dello sviluppo di questi singoli caratteri architettonici e decorativi, si rende necessaria qualora ci si provi stabilire una corretta successione cronologica, nella generale carenza di datazioni certe e di riferimenti documentari. È stato questo l'obiettivo perseguito dagli studiosi che hanno già tentato di ricomporre quest'ideale sequenza di realizzazione, a partire dalle analisi che hanno inquadrato le fronti di San Pietro (datata entro il primo decennio del Duecento) e di Santa Maria Maggiore a Tuscania (generalmente datata attorno al 1206, anno della riconsacrazione dell'edificio, ma con modifiche successive) nel più ampio contesto delle relazioni artistiche

¹ E. NERI LUSANNA, *Introduzione*, in *Umbria e Marche...* cit., p. 7.

² Sull'argomento, si veda A. PERONI, *Elementi di continuità...* cit.; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'architettura sacra nel Medioevo in Umbria...* cit.; J. RASPI SERRA, *Tuscania. Cultura ed espressione artistica di un centro medievale*, Milano, 1971; J. ESCH, *San Pietro...* cit., pp. 15-34; F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., pp. 113-121.

tra Tuscia e Ducato di Spoleto allo schiudersi del XIII secolo³. Questi rapporti sono in realtà ben testimoniati anche per il decennio precedente, nella prima fase di realizzazione della facciata del Duomo di Civita Castellana (1190 ca.)⁴. Qui, accanto alla bottega di Lorenzo di Tebaldo e di suo figlio Jacopo, impegnata a realizzare il portale centrale, nella parte superiore del prospetto è stata individuata la presenza di lapicidi “umbri”, che misero a punto una soluzione decorativa incentrata sul rosone⁵, la cui percezione originaria fu poi alterata dall’innalzamento del monumentale portico antistante la facciata (firmato da Jacopo di Lorenzo e da suo figlio Cosma nel 1210). Come ha fatto notare Enrico Bassan, l’attività di questa stessa maestranza a Spoleto è dimostrata dall’affinità stilistica che lega i rilievi (oggi decontestualizzati) del rosone di Civita Castellana con quelli del prospetto della chiesa spoletina di San Pietro (datato intorno al 1175), oltre che dal ripetersi di alcuni motivi decorativi adottati nella facciata laziale anche negli stipiti del portale principale della cattedrale di Santa Maria Assunta.

Per quanto riguarda invece le chiese di Tuscania, esse sono state considerate da Karl Noehles come il punto di arrivo di un percorso evolutivo che, originatosi a Bevagna (1195), tocca le successive tappe di Foligno (il 1201 è la data di inizio della costruzione della facciata minore), Spoleto (che lo studioso colloca tra il 1198, quando avviene la consacrazione da parte di Innocenzo III e il 1207, anno in cui Solsterno firma il mosaico di facciata), Lugnano in Teverina, per finire con la cattedrale di Assisi. Un’idea di segno opposto è stata espressa

³ P. TOESCA, *Storia dell’Arte Italiana...* cit., p. 582; P. VERDIER, *La façade-temple de l’Église de S. Pietro de Tuscania*, in “*Melanges d’Archeologie et d’Histoire*”, 57, 1940, pp. 178-189; K. NOEHLES, *Die Fassade von S. Pietro in Tuscania...* cit., pp. 13-72. Come dimostrano anche le varie cesure nella tessitura muraria, la gestazione del prospetto di Santa Maria Maggiore non si svolse in maniera continuativa e la realizzazione del rosone, assieme alla parte alta della facciata, sembrerebbe essersi addirittura protratta fino alla metà del Duecento. Entro il 1206, comunque, viene datato il disomogeneo apparato scultoreo. Analogamente, la facciata di San Pietro fu realizzata in due distinte fasi costruttive. Durante la prima, coincidente con il prolungamento delle navate alla fine del XII secolo, furono elevate le due ali laterali, mentre soltanto nel primo decennio del Duecento, con l’entrata in scena di maestranze diverse, si provvide a completare la zona centrale, aggettante rispetto al resto, e caratterizzata dalla galleria nana e dal rosone fiancheggiato da bifore. Per Santa Maria Maggiore e San Pietro di Tuscania, si veda anche H. THÜMLER, *Die Kirche S. Pietro in Tuscania*, in “*Römisches Jahrbuch für kunstgeschichte*”, 2, 1938, pp. 263-288; J. RASPI SERRA, *Tuscania...* cit.; E. PARLATO – S. ROMANO, *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano, 2001, pp. 179-203; F. RICCI, *Tuscania, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Note critiche sulla decorazione plastica e pittorica*, in *Tuscania patrimonio d’arte*, atti del convegno di studio (Tuscania, 20 ottobre 2012), a cura di S. BRACHETTI, Tuscania, 2014, pp. 11-66.

⁴ Si veda E. BASSAN, *Collaborazione e rivalità nella scultura figurativa cosmatesca: il caso di Civita Castellana*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del convegno internazionale di studi (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), Roma, 2012, pp. 185-204. Sulla bottega di Lorenzo di Cosma, si veda pure L. CRETI, *In marmoris arte periti: la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma, 2009, in particolare pp. 15-19.

⁵ Il rosone di Civita Castellana è impreziosito da mosaici di gusto cosmatesco ed è stato considerato il modello di quello della parrocchiale di Santa Maria Assunta a Tarano (Rieti). C. MONTAGNI - L. PESSA, *Le chiese romaniche della Sabina*, Genova, 1983, p. 80.

invece da Joselita Raspi Serra la quale, in base all'esame stilistico delle sculture e del motivo architettonico della loggetta, proponeva di leggere la facciata del San Feliciano in relazione al precedente di Santa Maria Maggiore⁶.

In base all'analisi del quadro storico e dello sviluppo delle caratteristiche formali di questi monumenti, cercheremo quindi di definire la posizione del San Rufino all'interno di questo contesto di relazioni reciproche.

III.1 Il ruolo di Innocenzo III e il richiamo a Roma

Anche semplicemente scorrendo a grandi linee le principali posizioni assunte dalla critica in riferimento a questo gruppo di edifici romanici, il primo dato che emerge è il fervore costruttivo che si registra nei centri periferici del *Patrimonium Sancti Petri* all'alba del '200 e che è stato interpretato alla luce delle iniziative promosse in campo architettonico da Innocenzo III (1198-1216), volte a sostenere una gestione centralizzata delle aree a lui soggette. Alla morte di Enrico VI (1197), si era infatti creato un vuoto di potere subito sfruttato dal nuovo pontefice, intenzionato a rafforzare lo stato ecclesiastico che, nel suo progetto di "ricuperazione", avrebbe dovuto collegare il Lazio ai territori dell'Esarcato, passando per il Ducato spoletino e le Marche⁷. In quest'ottica, non va trascurato che parte della storiografia moderna ha considerato Innocenzo III l'artefice della rinascita dello Stato della Chiesa, sancita ufficialmente dal celebre Patto di Neuss (8 giugno 1201), con il quale il nuovo imperatore Ottone IV di Braunschweig si impegnavo a riconoscere i confini del territorio sottomesso all'autorità pontificia⁸.

In realtà, la promozione delle iniziative artistiche e architettoniche dei vari centri urbani, spesso in fermento per l'affermarsi delle autonomie comunali, va ricondotta innanzitutto all'azione di queste nuove istituzioni cittadine e deve essere interpretata secondo le particolari vicende vissute dalla singole città. Ma la politica strategica del papa rappresenta senz'altro l'altra forza che agisce sullo sfondo di questo quadro storico. È significativo che a Roma, dopo la generale stagnazione che aveva caratterizzato la seconda metà del XII secolo, una

⁶ J. RASPI SERRA, *Tuscania...* cit., p. 111. La studiosa ipotizzava una sequenza di questo tipo: Bevagna – Foligno – Spoleto (1198-1207) – S. Pietro di Tuscania (post 1207) – Assisi.

⁷ A. IACOBINI, *Innocenzo III e l'architettura. Roma e il nord del Patrimonium Sancti Petri*, in *Innocenzo III. Urbis et orbis*, atti del congresso internazionale (Roma, 9-15 settembre 1998), a cura di A. SOMMERLECHNER, vol. II, Roma, 2003, pp. 1261-1291. Per la politica di Innocenzo III nei territori della Tuscia e del Ducato di Spoleto, si veda anche M. MACCARRONE, *Studi su Innocenzo III*, Padova, 1972, in particolare pp. 9-22; 49-61.

⁸ D. WALEY, *The Papal State in the Thirteenth Century*, London, 1961, in particolare pp. 30-67.

nuova fioritura delle arti, contrassegnata da un forte gusto antichizzante e legata soprattutto alla produzione delle botteghe familiari dei marmorarii, si registri proprio all'inizio del Duecento, in coincidenza con gli anni del pontificato di Innocenzo⁹.

Ad ogni modo, i diversi attori politici che agiscono nei domini papali traducono le loro volontà di autorappresentazione in un recupero di schemi classici e paleocristiani: fra questi, la tipologia a quattro salienti, che rispecchiava il modello delle basiliche romane, rappresentato, a livello locale, dal San Salvatore di Spoleto, si giustifica nell'ottica di un rinnovamento culturale che, a volte, sarebbe potuto essere finalizzato anche all'adesione alla linea politica pontificia.

Oltre che ai già citati casi del San Pietro di Tuscania (**fig. 55**) e della cattedrale di Civita Castellana (**fig. 56**), questo schema sopravvive ancora nel San Pietro di Bovara, nella collegiata di Santa Maria Assunta a Lugnano in Teverina (databile all'inizio del XIII secolo, **fig. 57**)¹⁰ e nel San Paolo *inter vineas* a Spoleto (consacrato nel 1234)¹¹.

Come si è detto¹², nel caso della cattedrale di Spoleto (e nel San Rufino) esso sembrerebbe invece essere stato abbandonato in corso d'opera, per adottare il più aggiornato modello, proveniente dall'Italia settentrionale, della facciata a capanna. Abbiamo però già ampiamente argomentato il forte legame che il Duomo di Santa Maria Assunta manifesta con Roma attraverso la scelta del mosaico in facciata, derivato direttamente da quello fatto restaurare da Innocenzo III (sotto la cui influenza Spoleto era passata alla fine del XII secolo) sul prospetto della basilica di San Pietro in Vaticano.

A Spoleto, tra l'altro - così come a Lugnano in Teverina (**fig. 57**) e nella chiesa di Santa Maria Impensole a Narni¹³ - l'aderenza ai modelli paleocristiani era ribadita anche dal portico

⁹ E. KITZINGER, *The Arts as Aspects of a Renaissance*, in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. by R. BENSON-G. CONSTABLE, Oxford, 1982, pp. 637-670.

¹⁰ La chiesa è nominata per la prima volta nell'atto di vendita, datato 1222, di Lugnano a Orvieto, alla presenza del podestà Gilberto. In quell'occasione, davanti alla collegiata si era radunata tutta la popolazione. P. GRASSINI, *Appunti sulla chiesa collegiata di Lugnano in Teverina*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", VI, 1950, pp. 6-13; A. BARRICELLI, *La collegiata di Maria Assunta di Lugnano in Teverina*, in "Commentari", 18, 1967, pp. 7-20.

¹¹ B. TOSCANO, *Sul S. Paolo inter vineas*, in "Spoletium", 1957, p. 20; G. MARTELLI, *Il restauro della chiesa di S. Paolo inter vineas*, in "Spoletium", 1966, pp. 3-12. La facciata di questa chiesa è stata messa in relazione al San Salvatore di Spoleto, di cui ripeterebbe il modello, da M. SALMI, *La basilica di San Salvatore...* cit., p. 60; B. SPERANDIO, *Chiese romaniche...* cit., pp. 108-109.

¹² Si veda paragrafo precedente.

¹³ Sulla chiesa di Santa Maria Impensole a Narni, si veda G. EROLI, *Monografia della chiesa della Madonna Impensole di Narni*, Roma, 1884; J. ESCH, *La chiesa di San Pietro...* cit., p. 56-58, 80, 83, 126; B. SPERANDIO, *Chiese romaniche...* cit., pp. 392-393; R. NINI, *Lo spazio urbano di Narni nel Medioevo: la chiesa di Santa Maria Impensole*, in *Narni e i suoi statuti medievali*, Atti del Convegno di Studio (Narni, 13- 15 maggio 2005), a cura di L. ANDREANI - L. PANI ERMINE - E. MENESTÒ, 2007, pp. 13-40.

antistante la facciata, impostato su una serie di archi ribassati, sull'esempio di quelli di Santa Maria in Trastevere (1140-48) e di San Crisogono (1129) a Roma, a loro volta ispirati agli esempi della tarda architettura classica¹⁴. L'adozione dell'arco ribassato, anzi, in Umbria subisce una vera e propria "mutazione di valore"¹⁵ che da espediente tecnico, solennemente adoperato all'esterno del San Giovenale a Narni, si tramuta in peculiare carattere dell'architettura romanica del territorio limitrofo, come dimostrano anche Santa Maria Impensole e San Martino a Taizzano.

Nella collegiata di Lugnano, la presenza di una colonna tra i pilastri del fianco costituisce un elemento che trova un confronto soltanto nel portico della chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Roma, rinnovata per volontà del futuro Innocenzo III all'epoca del suo cardinalato (1189-1190)¹⁶. Anche la predilezione per la tipologia architettonica del nartece di gusto antiquariale è perciò sintomo dell'influenza della coeva edilizia romana. Tra gli edifici romanici umbri originariamente porticati vanno pure annoverati San Felice di Narco, Sant'Eutizio di Preci e, almeno a livello progettuale, Santa Maria di Ponte presso Cerreto di Spoleto. In questi casi, la presenza di mensole sporgenti al di sopra dei portali d'accesso trova una giustificazione nella loro funzione di sostegno della struttura del portico¹⁷.

Tornando al gruppo di facciate con profilo basilicale, dovremo citare anche il fronte minore del San Feliciano a Foligno, commissionato dal vescovo Anselmo nel 1201, ma completato soltanto nel terzo o quarto decennio del Duecento, il cui progetto iniziale prevedeva una terminazione a quattro spioventi¹⁸. Nella sua impaginazione originaria (**fig. 58**), il prospetto folignate - con i tre portali in asse con i rosoni, la netta partitura orizzontale, la loggetta -

¹⁴ P. TOESCA, *Storia...* cit., p. 579. È il riproporsi dell'arco a sesto ribassato a Lugnano in Teverina e a Narni (dove, comunque, è già presente nella cattedrale di San Giovenale, consacrata nel 1145) a far immaginare che anche il primitivo portico della cattedrale di Spoleto, demolito nel 1471 e sostituito da quello attuale in forme rinascimentali, prevedesse questa soluzione. Un portico antistante la facciata correde anche le chiese di Santa Pudenziana a Visciano e San Damiano a *Carsulae*. Originariamente provviste di portico dovevano essere anche Santa Maria Maggiore a Narni (F. GANGEMI, *La facciata di Santa Maria Maggiore: un palinsesto reinterpretato*, in *La chiesa di Santa Maria Maggiore e i domenicani a Narni*, Atti del Convegno (Narni, 29-30 settembre 2006), Narni, 2010, pp. 201-215), l'abbazia di San Cassiano e il duomo di Terni (ID., *Santa Maria di Ponte...* cit., p. 117 nota 10). La soluzione sarà adottata più tardi, come si è detto, pure a Civita Castellana anche se, in questo caso, l'architrave poggia direttamente sulle colonne. La presenza del portico nei due modelli romani di riferimento - Santa Maria in Trastevere e San Crisogono - era stata considerata una derivazione dalla precedente abbazia di Montecassino da R. KREUTHEIMER, *Roma. Profilo di una città*, Roma, 1981, pp. 225-226.

¹⁵ A. PRANDI, *Il volto di Narni*, in *Narni*, a cura di M. BIGOTTI - G. MANSUELLI - A. PRANDI, Roma, 1973, p. 204.

¹⁶ A. IACOBINI, *Innocenzo III...* cit., pp. 1263-1264. Nel portico di Lugnano in Teverina, però, altri elementi rilevati da Anna Barricelli (*La collegiata...* cit., p. 15) denunciano un contatto anche con la tradizione gotica introdotta dai cistercensi. La struttura viene attribuita dalla studiosa a una maestranza umbra che rielabora con un carattere provinciale modelli romani.

¹⁷ W. RANKE, *Frühe Rundfenster...* cit., p. 228, nota 3; F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., p. 129.

¹⁸ L. LAMETTI, *Alcune riflessioni...* cit.; F. FINAURI, *Trasformazioni e restauri della facciata "minore" di San Feliciano*, in *Foligno A. D. 1201...* cit., pp. 32-61.

risulta quasi sovrapponibile al primitivo progetto del fronte di San Rufino, così come era stata immaginato da Gnoli.

III. 2 L'articolazione plastica dell'alzato

Il secondo elemento che può essere analizzato è l'evoluzione del motivo della loggia sostenuta da protomi animali. Queste ultime, in realtà, corredano già in un periodo precedente le absidi degli edifici religiosi, e si è fatto riferimento ai casi della stessa San Rufino (**fig. 13**) e di Santa Maria del Vescovado (**fig. 16**), oltre che del Duomo di Todi (**fig. 17**), dove le protomi dilagano anche sui fianchi¹⁹. Nel vicino Abruzzo, poi, questo motivo decorativo aveva assunto un ruolo di primaria importanza nella messa a punto di soluzioni di grande equilibrio compositivo, come la splendida abside della cattedrale valvense di San Pelino a Corfinio²⁰, datata entro il 1181. Tra i primi esempi a noi giunti di fronti corredati da mensole figurate si dovrà invece citare quella di Santa Maria Maggiore a Narni, volendo tener conto della recente proposta di datazione alla prima metà del XII secolo²¹.

Le protomi avevano una valenza apotropaica, essendo poste a presidio del monumento²², ma schierate sui prospetti, accanto a questa funzione difensiva si caricano anche di un preciso valore di organizzazione spaziale, contribuendo, spesso assieme alla galleria ad archetti ciechi, a rimarcare le partizioni orizzontali che qualificano le facciate di questo periodo²³.

Con questo intento esse si trovano applicate, oltre che a Narni, sulle facciate delle chiese mevanati di San Silvestro e San Michele. La prima (**figg. 59-60**), incompleta ma progettata a terminazione rettilinea, presenta una cornice marcapiano in travertino, a foglie nervate, con modiglioni a protomi umane e animali, a cui si alternano conci scolpiti a forma di bestie mostruose. Zoofori di questo tipo corredano molti edifici romanici della zona e sono stati considerati una reinterpretazione della cornice dorica con metope e triglifi, dalla quale ricavano anche buona parte del repertorio iconografico, che caratterizza i numerosi

¹⁹ Si veda paragrafo I.2, p. 37.

²⁰ *Italia Romanica. Abruzzo e Molise...* cit., pp. 10-15; F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo*, Pescara, 2001, pp. 102-105; F. ACETO, *La cattedrale di San Pelino...* cit. p. 250.

²¹ F. GANGEMI, *La facciata...* cit.

²² E. CASTELNUOVO, *Le protomi*, in *Lanfranco e Wiligelmo...* cit., pp. 491-493; G. TROESCHER, *Die Bildwerke am Ostchor des Wormser Doms*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 21, 1958, pp. 123-163.

²³ J. ESCH, *La chiesa di San Pietro...* cit., pp. 20-34.

monumenti funebri di età romana presenti sul territorio²⁴. La cornice del San Silvestro è interrotta dall'inserimento di tre frammenti di architrave marmoreo riutilizzati, in corrispondenza della trifora in asse con il portale. Quest'ultima, composta anch'essa di marmi di recupero, si apre in rottura della tessitura muraria²⁵. Ai suoi lati, a diversa altezza, si notano due bifore con colonnine dal tronco ritorto.

Lungo il prospetto della seconda (**figg. 61-62**), una cornice marcapiano a dentelli, con archetti pensili impostati su peducci a forma di protomi antropomorfe e zoomorfe, frena lo slancio verticale delle lesene modanate e del campanile. In corrispondenza di queste lesene, alla stessa altezza del marcapiano, la sequenza delle protomi viene ripresa grazie all'inserimento di tre sculture: quelle laterali raffiguranti una coppia di belve feroci e quella a sinistra del rosone a forma di testa coronata (**fig. 146**), tradizionalmente interpretata come un ritratto di Enrico VI, a partire dal riferimento a quest'ultimo che compare nell'epigrafe incisa sul portale dell'antistante chiesa di San Silvestro²⁶.

Al di sotto della partitura orizzontale sono posizionate due trifore. Sono appunto queste luci a rappresentare un precedente per le loggette che decorano le facciate di Santa Maria Maggiore e di San Pietro a Tuscania (**figg. 63, 55**)²⁷, anche se l'introduzione di questo motivo architettonico nella Tuscia, d'origine lombarda, non può prescindere neppure dalle influenze toscane e, in particolar modo, pisane²⁸. Rispetto a quelle di Santa Maria, le colonnine di San Pietro hanno proporzioni più esili e conferiscono all'insieme una maggior leggerezza. In ambedue i casi, la loggetta, delimitata da una coppia di grifoni, è collocata al di sotto delle protomi.

Nell'esempio successivo, il San Feliciano di Foligno (**fig. 64**), essa risulta invece più coerentemente situata al di sopra della cornice con le mensole figurate, motivo che ci spinge ad appoggiare la ricostruzione della Raspi Serra che, come si è detto, si era espressa a favore di una precedenza cronologica della fabbrica di Santa Maria Maggiore rispetto a quella folignate. La loggia si compone di sei arcate, appena ribassate, poggianti su colonnine tortili coronate da capitelli corinzi di età tardo-imperiale.

²⁴ L. SENSI, *Le testimonianze...* cit., p. 84. Diversamente G. DE FRANCOVICH (*La corrente comasca...* cit., p. 80) considerava le mensole decorate da protomi e i fregi scolpiti con animali mostruosi un portato dell'influenza della scultura della Francia occidentale, citando l'esempio della facciata di Notre-Dame-la-Grande di Poitiers.

²⁵ F. FINAURI – L. SENSI, *Note sul consolidamento...* cit., p. 403.

²⁶ Si veda paragrafo I.1, p. 28 nota 74. Anche sul portale della chiesa di San Michele è riportata un'iscrizione che ci ha tramandato i nomi dei due artefici impegnati nella realizzazione dell'edificio: "RODOLFUS BINELLU(S) FECE(RUNT) H/EC OPERA CHR(istu)S BENEDICAT ILO/S SENPER ET MICHAEL CUSTODIAT".

²⁷ K. NOEHLES, *Die Fassade...* cit., p. 21.

²⁸ H. THÜMLER, *Die Kirche...* cit., p. 275

Questa serie di arcatelle è stata riferita a una maestranza romana, in base alle affinità che è possibile cogliere con i chiostri dell'abbazia di Sassovivo e del monastero dei SS. Quattro Coronati a Roma (dipendenza dell'abbazia folignate), entrambi opera del romano *Petrus de Maria*²⁹. Nel mettere a punto le arcate che si aprono sulla facciata minore del San Feliciano, la maestranza cosmatesca adoperò materiale di spoglio, soprattutto nella file interne delle colonnine. L'utilizzo di elementi reimpiegati è molto diffuso nelle architetture romaniche di questo periodo e permette di cogliere quanto profondamente sia stato avvertito, a cavallo tra XII e XIII secolo, il rapporto con l'antichità e le sue testimonianze, che vengono trasposte sui prospetti delle chiese, come nei casi di Bevagna e Foligno³⁰, per ribadire il legame delle nuove istituzioni comunali con l'illustre memoria storica delle città.

Il passaggio seguente nell'evoluzione del sistema loggetta-protomi può, a mio avviso, riscontrarsi appunto in San Rufino (**fig. 1, 65**). Rispetto a tutti gli esempi fin qui descritti, ad Assisi la loggia attraversa l'intera superficie della facciata. Viene qui recuperata una serie di soluzioni già osservate nei casi precedenti, come la collocazione di sculture zoomorfe – la coppia di buoi e i due lupi – in corrispondenza delle partiture architettoniche che sottolineano lo slancio verticale. Ma, complessivamente, la disposizione dei vari elementi decorativi risponde a un criterio di maggior sistematicità: lo zooforo, ad esempio, non è più intervallato dalle mensole scolpite, come accade nel San Silvestro di Bevagna o nel fronte minore di San Feliciano a Foligno (**fig. 66**), ma è sganciato e sovrapposto a quelle. C'è da notare inoltre che nella cattedrale folignate le protomi sono separate da fiorellini e animali scolpiti a bassorilievo, secondo una scansione che si ripete identica ad Assisi, dove però si registra un'ulteriore semplificazione, e tra le varie mensole figurate si dispongono soltanto delle roselline. Sulla facciata assisiata, infine, la loggia non gioca soltanto un ruolo compositivo legato alla divisione degli spazi in cui si articola il prospetto ma, generando una continua vibrazione di luci e ombre, assume una vera e propria funzione cromatica, scongiurando l'effetto di rigido schematismo geometrico insito nella divisione in riquadri operata dalle

²⁹ L. SENSI, *Le testimonianze...* cit., p. 84. Il collegamento tra il chiostro dell'abbazia di Sassovivo e quello dei SS. Quattro Coronati è stato analizzato da P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi romani die römischen Marmorkünstler der Mittelalters*, Stuttgart, 1987, pp. 161-162. Sul chiostro di Sassovivo, si veda oltre nel testo.

³⁰ A questo proposito, è d'obbligo almeno citare la particolare ricontestualizzazione che si registra nel portale di San Michele, dove due antichi cornicioni sono trasformati in stipiti e riscalpellati nella parte apicale, in modo da trasformare la decorazione a corallina in una croce e in un pastorale. Si veda E. NERI LUSANNA, *Le officine della scultura: Binello, Rodolfo e gli altri*, in *Umbria e Marche...* cit., pp. 83-112, in particolare p. 91.

lesene³¹. Questa lettura, che pone in fondo alla serie il Duomo di Assisi, ci offre indirettamente un aggiuntivo *post quem* per la realizzazione della facciata, essendo le fronti delle due chiese tuscanesi ritenute compiute, come si è detto, soltanto dopo il 1206.

Quest'elaborazione plastico-architettonica conoscerà un ulteriore sviluppo nella stessa Assisi, nel cantiere della Basilica Superiore. Qui lo zooforo è già stato letto in base al precedente di San Rufino³², anche se le statue del bue e dell'aquila poste ai lati del prospetto del tempio francescano proseguono la decorazione scultorea lungo i fianchi, stimolando una percezione dell'edificio nella sua totalità³³.

III. 3 L'evoluzione del rosone

Ad una datazione analoga del fronte di San Rufino si perviene se si analizza lo sviluppo dell'altro elemento imprescindibile attorno al quale viene concepito il prospetto: il rosone. A questo proposito, occorre innanzitutto ricordare che si trovano in Italia centrale alcune delle più antiche finestre circolari, a cominciare dalla pieve di San Gregorio a Castel Ritaldi, recante la data 1141 che, se potesse riferirsi anche alla piccola rota originariamente aperta in facciata, la renderebbe addirittura precedente alla pieve di Santa Maria della Strada a Matrice in Molise (1148)³⁴. Ancora dibattuta, come abbiamo detto³⁵, è invece la cronologia del prospetto di San Pietro a Bovara, che potrebbe risalire già al 1158. Il fatto che l'epigrafe in facciata citi esplicitamente la *fenestra* è sintomatico della rilevanza attribuita a questo

³¹ G. C. ARGAN, *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Bari, 1978, p. 51. Lo studioso, tuttavia, considerava la ripartizione in riquadri della facciata di San Rufino come un precedente dell'analoga soluzione adottata nel San Pietro di Spoleto, tradizionalmente datata alla fine del XII secolo.

³² J. WIENER, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, in "Franziskanische Forschungen", XXXVII, 1991, pp. 138-139.

³³ A. IACUZZI, *Il Rosone*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, vol. II, *Schede*, a cura di G. BONSANTI, Modena, 2002, p. 450. In base a questa differente concezione, la studiosa, d'accordo con Weiner, ha rigettato la tesi di Edgar Hertlein (*Die Basilika San Francesco in Assisi: Gestalt, Bedeutung, Herkunft*, Florenz, 1964, p. 208), che nello zooforo francescano leggeva l'intervento della stessa maestranza precedentemente attiva nel duomo.

³⁴ Per Castel Ritaldi, si veda E. NERI LUSANNA, *Le officine della scultura...* cit., pp. 83-85; EAD., *Dall'antico e dalla natura. Tralci e Gorgoni nella scultura di San Gregorio a Castel Ritaldi*, in *Medioevo. Natura e figura*, Atti del Convegno (Parma, settembre 2011), a cura di A. C. QUINTAVALLE, in corso di stampa. Per il ruolo determinante svolto dai rosoni nel sistema impaginativo delle facciate romaniche umbre, si veda A. PERONI, *Elementi di continuità...* cit., pp. 700-704. La fortuna critica relativa all'origine e alla diffusione delle finestre circolari è stata recentemente riassunta e discussa da L. LAMETTI - V. MAZZASETTE, *Il rosone: alcune note stilistiche e una possibile ipotesi attributiva*, in *Il Rosone della Basilica di San Francesco in Assisi. Funzione luminosa e allusioni simboliche*, Roma, 2012, pp. 113-144. Per i rosoni umbri, si possono consultare le schede tecniche di M. PISANI, *Rosoni in Umbria. Elementi architettonici nelle chiese dal XII al XX secolo*, Perugia, 2002.

³⁵ Si veda paragrafo 1.2, p. 45.

elemento dall'architetto Atto, che la considera evidentemente il fiore all'occhiello della sua opera. L'esecuzione del rosone di Santa Maria Maggiore ad Assisi, come sappiamo³⁶, è legata all'anno 1163 riportato dall'iscrizione incisa sulla gemma centrale. Nonostante questi riferimenti cronologici, una parte della critica ha sostenuto che la finestra circolare sia un portato dell'architettura gotica francese. Una posizione diversa è stata espressa da Louis Grodecki che, pur affermando che i rosoni sarebbero comparsi simultaneamente in Italia e in Francia, ha ribadito l'influenza della prima sulla seconda³⁷. Secondo Francesco Gangemi poi, tra i prodromi dei rosoni umbri andrebbero annoverate anche le due lastre murate nella chiesa dei Santi Fidenzio e Terenzio a Massa Martana, databili al IX secolo³⁸.

L'origine di questo elemento è stata messa in relazione a precedenti orientali e alto-adriatici, come le transenne circolari del nartece di Pomposa o le patere traforate veneziane, e andrà probabilmente ricondotta alla tradizione architettonica islamica o bizantina³⁹.

Oltre a farne registrare alcuni degli esempi più antichi, è in Umbria che si afferma ben presto un modello iconografico canonico⁴⁰, ispirato alla visione del profeta Ezechiele (Ezechiele I, 4-28) e all'*Apocalisse* (IV, 6-9), e dunque alla rappresentazione della *Maiestas Domini*. In questo schema, alla ruota, raffigurante il *Cristo-Sole* o il *Cristo-Logos*, vengono affiancati i simboli dei Quattro Viventi, attraverso i quali la luce di Dio e la sua parola si propagano nel mondo. Come ha notato Francesco Gangemi⁴¹, un possibile modello di questo tipo di rappresentazione potrebbe essere stato offerto, a livello locale, da alcune illustrazioni di codici miniati, come la *Visione di Ezechiele* della Bibbia del Pantheon (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 12958, f. 152v) e l'analoga immagine dell'*Exultet* casanatense (Roma, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 B, I 13, f. 3), entrambe pertinenti all'area umbro-laziale.

³⁶ Si veda paragrafo I.1, p. 28.

³⁷ L. GRODECKI, *Architettura gotica*, Venezia, 1976, p. 58, 90, 319. Anche Wiener (J. WIENER, *Die Bauskulptur...* cit., pp. 147-148) sostiene che i rosoni siano apparsi indipendentemente in Francia e in Abruzzo.

³⁸ F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., p. 138.

³⁹ H. G. FRANZ, *Les fenêtres circulaires de la Cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine de la "rose" du Moyen Âge*, in "Cahiers Archéologiques", IX, 1957, pp. 253-270; J. TRKULJA, *The Rose Window. A Feature of Byzantine Architecture?*, in *Approaches to Byzantine architecture and its decoration*, ed. by M. JOHNSON – R. OUSTERHOUT – A. PAPALEXANDROU, Farnham, 2012, pp. 143-161.

⁴⁰ Per l'iconografia dei rosoni, si veda H. J. DOW, *The rose-window*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XX, 1957, 3-4, pp. 248-297; W. RANKE, *Frühe Rundfenster...* cit.; F. KOBLER, s.v. *Fensterrose* in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, München, 1982-83, band VIII, pp. 65-255; K. NOEHLES, *Die Fassade...* cit., pp. 21-25, 51-67; P. COWEN, *The Rose window: splendour and symbol*, London, 2005. Sull'associazione tra il rosone e il Tetramorfo, si vedano pure le osservazioni di F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., pp. 135-145.

⁴¹ *Ivi*, p. 138.

La figura circolare è poi inscritta in una cornice quadrata, spesso decorata da intarsi e mosaici di gusto cosmatesco. Le tessere vitree dell'ornamentazione musiva, in particolare, avevano la funzione di riflettere la luce solare ed illuminare il rosone proprio come un sole. L'insieme plastico è talvolta completato dalle figure di telamoni posti a sostegno della rota, personificazioni del mondo terreno. Tale sistema presenta indubbi legami con la soluzione sperimentata da Niccolò, nel quarto decennio del XII secolo, nel protiro della cattedrale di Verona, dove i simboli degli Evangelisti alla base dell'imbotte si collocano al confine tra mondo terreno (a cui alludono i due atlanti scolpiti sugli architravi che sorreggono la volta) e mondo celeste (rappresentato dalla mano benedicente di Dio situata al vertice interno del protiro). Tuttavia, rispetto alle soluzioni padane, in Umbria si compie un processo di astrazione per il quale l'evocazione della dimensione divina è affidata non tanto a una singola scultura, come l'*Agnus Dei* che spesso era collocato al centro della gemma, bensì all'idea di perfezione suggerita da una figura astratta e luminosa quale quella del rosone⁴². Questo scatto concettuale trova un diretto precedente nelle maestose teofanie scolpite al vertice di alcune facciate francesi, come quelle della cattedrale di Angoulême (1130 ca.) e della chiesa di Notre-Dame-la-Grande a Poitiers (1125-1150 ca.), nelle quali è ancora la figura di Cristo ad essere rappresentata al centro di una mandorla, fiancheggiata dal Tetramorfo⁴³.

Le varie fasi costruttive, le interruzioni, le modifiche apportate nel corso del tempo ai prospetti delle chiese di cui ci stiamo qui occupando rendono inutile e rischioso il tentativo di stabilire un'esatta sequenza cronologica per la realizzazione dei vari oculi delle facciate umbre. Eppure, un'attenta analisi permette, credo, di tracciarne a grandi linee una linea evolutiva.

⁴² F. GANDOLFO, *La facciata scolpita in Architettura medievale*, a cura di P. PIVA, Milano, 2008, pp. 93-148, in particolare p. 122. L'*Agnus Dei* era collocato al centro del rosone delle pieve di Castel Ritaldi (poi rimontato come elemento decorativo del campanile a vela). Questa soluzione si ritrova nella fronte d'altare della cattedrale di Spoleto, oggi in Sant'Eufemia, dove l'Agnello mistico è circondato dai quattro Viventi. Il pezzo è stato recentemente datato tra il 1208 e il 1216. B. TOSCANO, *L'antico altare del Duomo di Spoleto*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. I, *I luoghi dell'arte*, a cura di G. BORDI, Roma, 2014, pp. 509-520.

La scultura dal medesimo soggetto, reimpiegata al vertice del timpano di San Felice di Narco, è invece stata recentemente considerata parte di un arredo interno della chiesa, piuttosto che pertinente al rosone, in base all'analisi stilistica non convergente con quella delle figure del Tetramorfo (E. NERI LUSANNA, *Le officine...* cit. nota 46, p. 111). In quest'ultimo rilievo, la citazione classica della baccellatura che decora lo sfondo richiama quella analoga che orna l'*Agnus Dei* posto al centro dell'architrave del portale di San Ponziano a Spoleto.

⁴³ Per le sculture di Angoulême e Poitiers, si veda A. KINGSLEY PORTER, *Romanesque...* cit., vol. I, Boston, 1923, pp. 320-323.

Tra i cantieri inaugurati sullo scorcio del XII secolo, un punto di partenza potrebbe essere rappresentato dal San Felice di Narco, datato anteriormente al 1194⁴⁴ (**fig. 69**). Il secondo ordine in cui il fronte viene suddiviso da una cornice marcapiano è dominato dal rosone (**fig. 67**), inserito tra due piccole bifore con colonnine tortili. Si riscontra qui una prima enfaticizzazione della cornice quadrata che rinserra la ruota e i simboli degli Evangelisti, e che in origine doveva presentarsi completamente decorata da intarsi marmorei, molto simili a quelli che ancor'oggi ornano il portale della chiesa di San Ponziano a Spoleto. Alla base, un fregio con le storie del santo titolare ha sostituito quello con tralcio vegetale posto nella zona sottostante il rosone di San Pietro di Bovara⁴⁵. Le figure del Tetramorfo sono scolpite a bassorilievo.

Una situazione molto simile si registra nella stessa San Ponziano (**fig. 70**) risalente alla fine del XII o agli inizi del XIII secolo⁴⁶, dove purtroppo la finestra circolare (**fig. 68**), fiancheggiata anche in questo caso da due bifore (successivamente riquadrate), è andata perduta, non consentendo quindi di giudicare appieno il sistema decorativo. Sono state del resto già richiamate, a livello più generale, le affinità tra le due chiese (**figg. 69-70**)⁴⁷, nell'attuazione di un stesso schema per l'impaginazione dei prospetti, il cui slancio verticale, sottolineato dalle lesene che ne delimitano i fianchi e che richiamano la basilica di San Salvatore, viene frenato dalla limpida spartizione in due piani orizzontali, coronati da un frontone triangolare. La facciata di San Ponziano, comunque, mostra un'elaborazione maggiore che si rivela nella sottolineatura delle partiture architettoniche mediante archetti pensili e nella raffinatissima decorazione del portale, a ghiera multipla come in San Felice, ma arricchito dalla presenza di due leoni *custodes* alla base degli stipiti e di una coppia di aquile rapaci ai lati dell'archivolto, oltre che dalla già citata cornice cosmatesca, nella quale si inseriscono clipei con le raffigurazioni dell'*Agnus Dei* e, ai suoi lati, del Leone e dell'Aquila.

⁴⁴ *San Felice di Narco ieri e oggi*, a cura di M. BRUNACCI, Spoleto, 2001, con bibliografia precedente.

⁴⁵ Nell'impaginazione decorativa dei più antichi rosoni umbri, la raffigurazione del Tetramorfo, già presente nel caso di Castel Ritaldi, viene più spesso sostituita dalla presenza di due protomi animali alla base dell'apertura circolare, come nel caso della stessa San Pietro a Bovara e di Santa Maria del Vescovado ad Assisi. Una coppia di *bovi* fiancheggiava probabilmente anche l'oculo della facciata maggiore del San Feliciano a Foligno (L. LAMETTI, *Alcune riflessioni...* cit., p. 96). La soluzione del fregio decorato a bassorilievo, che si osserva ancora a Bovara, era stata invece probabilmente adottata anche nel caso della cattedrale di Civita Castellana. Secondo Enrico Bassan (*Collaborazione e rivalità...* cit., p. 200) infatti, il fregio col tralcio vegetale, rimontato come architrave a sinistra del varco principale del portico, avrebbe dovuto essere originariamente collocato nella zona sottostante il rosone.

⁴⁶ B. TOSCANO, *Spoleto in pietre...* cit., pp. 14-15; R. PARDI, *Chiesa di San Ponziano*, in "Bollettino d'arte", LII, 1967, p. 59.

⁴⁷ B. TOSCANO, *Spoleto...* cit., p. 14.

Nel medesimo arco di tempo dovrebbe essere stato realizzato il rosone di San Pietro a Spoleto (**fig. 71**) il cui disegno interno, come quello di San Ponziano, non ci è pervenuto. A fiancheggiare la grande apertura circolare, questa volta però le due bifore sono state sostituite da oculi più piccoli. Anche in questo caso, all'interno di un'inquadratura decorata a mosaico, le quattro sculture del Tetramorfo sono scolpite a bassorilievo. Di queste, il Leone e il Bue si accostano a quelle di San Ponziano per la posa contorta e per il fatto di esser privi di zampe posteriori⁴⁸.

Un passaggio ulteriore si registra con il fronte della cattedrale di Spoleto (**fig. 72**), realizzato come sappiamo, almeno nella zona sottostante la grande nicchia archiacuta, entro il 1207, anno dell'esecuzione del mosaico di Solsterno ospitato al suo interno⁴⁹. Ritornano gli elementi tradizionali, come la decorazione cosmatesca, che si estende anche sul manicotto centrale e lungo la fascia intrecciata all'interno della rota, e i bassorilievi con i simboli degli Evangelisti. Rispetto al San Felice di Narco, però, lo spazio dedicato all'episodio agiografico è stavolta occupato da una loggetta e dalle figure di due telamoni, che permettono di interpretare la grande apertura soprastante come la sfera celeste⁵⁰. Inoltre, la presenza di due mensole ai lati della fascia di delimitazione a intarsi marmorei lascerebbe immaginare che l'apparato decorativo fosse completato da altre due sculture oggi perdute⁵¹, con la funzione di isolare e far risaltare maggiormente l'apertura centrale rispetto alle due laterali.

Le statue fortemente aggettanti dal piano di supporto e collocate ai lati della rosa rappresentano un carattere di novità nell'elaborazione del sistema ornamentale posto a corredo dei rosoni, subito recepito, e anzi accresciuto, sul fronte della chiesa di San Pietro a Tuscania (**fig. 73**), dove sono rappresentati due draghi inseguenti una coppia di prede. Qui l'effetto di spettacolarizzazione è amplificato dalla posa delle quattro statue, agganciate al prospetto soltanto all'altezza delle zampe. A differenza di tutti gli altri esempi finora

⁴⁸ J. ESCH, *San Pietro...* cit., p. 120-123. La datazione del prospetto all'ultimo quarto del XII secolo è stata messa in dubbio soltanto da Arturo Carlo Quintavalle nel corso del suo intervento, rimasto inedito, al convegno *Testi e contesti. Arti e tecniche a confronto in Umbria e nelle Marche in età romanica* (Perugia, 13 – 14 giugno 2014), curato da Enrica Neri Lusanna. Lo studioso tuttavia non ha fornito alcuna argomentazione né ha avanzato una cronologia alternativa.

⁴⁹ Si veda paragrafo II.5. Secondo Silvestro Nessi (*Il duomo di Spoleto...* cit., p. 33 nota 25), stando ai documenti relativi alla fabbrica, il grosso dei lavori dovette compiersi entro l'ultimo decennio del XII secolo. Lo studioso si sofferma particolarmente su un atto del 1197 conservato presso l'Archivio Diocesano di Spoleto, in cui sono nominati alcuni "magistri", responsabili forse del cantiere della cattedrale, provenienti da Acquasparta.

⁵⁰ G. BENAZZI, *La facciata e le sue sculture*, in *La cattedrale di Spoleto...* cit., pp. 189-211. Il motivo dei telamoni e delle fonti classicheggianti ad esso connessi è stato indagato da K. NOEHLES, *Die Fassade...* cit., pp. 62-67.

⁵¹ La presenza di due sculture ai lati della cornice quadrata era già stata supposta da Ranke (*Frühe Rundfenster...* cit., p. 220).

osservati, il disegno del rosone si compone di tre cerchi concentrici anziché di due, sottolineati dalle tarsie marmoree.

La facciata della Collegiata di Lugnano in Teverina (**fig. 74**) rappresenta una derivazione, in formato ridotto, di quella di San Pietro. In questo caso la cornice intarsiata, in corrispondenza delle due bifore laterali, si interrompe per lasciar posto a una coppia di aquile poggianti su mensole zoomorfe. Il rosone rinserrato tra due bifore rivela ancora uno stretto legame con la tipologia adottata nel San Pietro, offrendo un ulteriore punto d'appoggio alla Raspi Serra che si era espressa a favore della precedenza del cantiere tuscanese rispetto a quello di Lugnano.

Una soluzione simile a quella adottata nella Collegiata di Santa Maria Assunta, con una sola coppia di rapaci a fiancheggiare l'apertura centrale, si ritrova a San Giovanni in Zoccoli a Viterbo (**fig. 75**)⁵². In ambedue i casi, il disegno generale della rosa prevede otto raggi nella fascia più interna e sedici colonne e archi in quella più esterna. Rispetto a quello di Lugnano, però, la chiesa viterbese ostenta un maggior impiego di materiale pregiato, disponendo le tarsie dei marmi colorati non solo lungo il perimetro della cornice quadrata, ma anche in corrispondenza dei cerchi concentrici interni. Questa ricchezza potrebbe interpretarsi come un riflesso delle rifulgenti superfici dell'oculo di San Pietro che, in effetti, è già stato considerato come il modello di San Giovanni in Zoccoli⁵³, dove anche la gestualità degli Evangelisti sembra ricalcata sui precedenti di Tuscania. Dato che il *post quem* per la realizzazione della parte centrale del fronte di San Pietro è stato indicato nel 1206, potremmo immaginare ultimato il rosone di San Giovanni in Zoccoli nel secondo o terzo decennio del XIII secolo.

Una simile datazione è stata recentemente avanzata anche per Santa Maria di Ponte presso Cerreto di Spoleto (**fig. 76**), che denuncia strette analogie con la chiesa viterbese nell'impianto compositivo. Questi elementi, uniti alla presenza del Telamone, inserito nella loggetta alla base dell'apertura circolare - chiara derivazione da Spoleto e Assisi -, al caratteristico manicotto pentalobato (che si qualifica come elemento prettamente gotico, trovando riscontro soltanto nel rosone della Basilica di San Francesco ad Assisi), ma soprattutto all'altissima qualità delle sculture del Tetramorfo, hanno fatto esprimere

⁵² Le affinità tra le due facciate erano state riscontrate da P. Grassini (*Appunti sulla chiesa...* cit., p. 7), secondo il quale il collegamento tra le due chiese potrebbe giustificarsi alla luce della presenza a Lugnano, in qualità di reggente, di Gottifredo dei Prefetti di Vico, signori di Viterbo. Si veda pure W. RANKE, *Frühe Rundfenster...* cit., p. 255. Su San Giovanni in Zoccoli, si veda pure E. BATTISTI, *Architetture romaniche in Viterbo*, in "Studi medievali", XVIII, 1952, pp. 152-161.

⁵³ J. RASPI SERRA, *Tuscania...* cit., pp. 153-154. H. M. WATTERSON (*Romanesque architectural sculpture in Viterbo*, Michigan, 1977, pp. 469-479) ha sottolineato la dipendenza dei gesti degli Evangelisti a Tuscania, e quindi a Viterbo, da quelli del duomo di Spoleto, notando però come, a differenza del modello spoletino, nei due esempi laziali l'Angelo giovanneo sollevi il braccio in alto, verso la rosa centrale.

Francesco Gangemi a favore di una cronologia al XIII secolo avanzato per il rosone di Ponte⁵⁴.

Alla luce dell'analisi compiuta, la soluzione decorativa messa in atto nel caso della facciata del Duomo d'Assisi rivela, da un lato, la ricezione delle sperimentazioni precedenti e, dall'altro, l'applicazione di ulteriori innovazioni⁵⁵. Il rosone maggiore presenta un disegno particolarmente complesso, articolato in tre giri concentrici (**fig. 29**), di cui quello più esterno comprendente ben trentatré colonnine, congiunte da archetti carenati che rivelano la penetrazione di influenze artistiche islamiche⁵⁶. Il fregio a giorno che orna la fascia mediana, inoltre, è composto da un motivo a giglio sviluppato in senso nastriforme.

Una ricchezza simile trova un confronto solo nel San Pietro di Tuscania (**fig. 73**). Le analogie coinvolgono anche alcuni motivi ornamentali, come quello della raggiera più esterna dell'oculo centrale tuscanese, composto da fiori a calice e riproposto nel rosone laterale sinistro di San Rufino (**fig. 33**). Ai lati di quest'ultimo, si osserva poi puntuale anche la citazione delle coppie di animali che si inseguono, richiamata anche dal drago posto di fianco al rosone maggiore, tra l'Angelo e il Leone.

Come a Spoleto, invece, la grande finestra circolare viene sorretta da Telamoni, qui però inseriti in un rincasso apposito, soprastante la loggetta, e caricati di ulteriori rimandi simbolici suggeriti dai tre animali sopra i quali essi poggiano. Ma a segnare una definitiva rottura con gli esempi fin qui descritti interviene la scomparsa della cornice d'inquadramento, che viene soltanto evocata dai simboli degli Evangelisti collocati agli angoli della composizione. Le quattro statue, inoltre, sono scolpite in così forte rilievo da non essere più vincolate al piano della parete. Si tratta di elementi che permettono di considerare il rosone centrale di San Rufino come il diretto precedente di quello della Basilica Superiore di San Francesco (**fig. 77**), sintesi tra la tradizione gotica francese e quella romanica umbro-laziale⁵⁷. Questi

⁵⁴ F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., pp. 164-166. Un altro esempio piuttosto avanzato è rappresentato dal rosone della chiesa di Sant'Eutizio a Preci databile, grazie all'iscrizione che lo circonda, al 1236. Esso rivela uno schema compositivo analogo a quello di Santa Maria di Ponte, ma che qui risulta camuffato da un disegno molto più esuberante, di schietto sapore goticeggiante. Si veda P. PIRRI, *L'abbazia di Sant'Eutizio in Valcastoriana presso Norcia e le chiese dipendenti*, Roma, 1960, pp. 60-61, 78; M. DE ORCHI, *L'antica abbazia di Sant'Eutizio*, in "Arte Cristiana", 51, 1963, pp. 127-131; G. VERTECCHI, *S. Maria di Ponte e la chiesa dell'abbazia di S. Eutizio: un problema di maestranze*, in "Spolegium", 38, 1997, pp. 45-54. La tesi di quest'ultima studiosa, che ipotizzava la presenza di una stessa maestranza nelle due fabbriche è stata rigettata dallo stesso Gangemi (*Ivi*, pp. 110-111).

⁵⁵ All'interpretazione più libera della tipologia del rosone ad Assisi rispetto ai precedenti umbri aveva già accennato la Raspi Serra (*Tuscania...* cit, p. 153, nota 238). Si veda anche F. CRISTOFERI, *La facciata...* in *La cattedrale di San Rufino...* cit., pp. 100-104.

⁵⁶ L. LAMETTI – V. MAZZASETTE, *Il rosone: geometria, simmetria, cosmologia*, in *Il rosone...* cit., p. 82.

⁵⁷ A. IACUZZI, *Il Rosone...* cit., p. 450; L. LAMETTI – V. MAZZASETTE, *Il rosone...* cit.

caratteri, dunque, consentono ancora una volta di valutare la cattedrale assisiense come il frutto maturo di un processo elaborativo avviatosi nell'ultimo quarto del XII secolo, confermando indirettamente una datazione del prospetto non precedente al secondo decennio del Duecento.

III. 4 Il colore in facciata

Come si è detto, i coronamenti delle cattedrali di Assisi e Spoleto risultano profondamente modificati nel corso dei secoli. In ambedue i casi, però, si può registrare la presenza di alloggiamenti lapidei atti ad accogliere inserti polimaterici. Nel caso di Santa Maria Assunta (**fig. 78**), si pensa che gli incavi che circondano il rosone più alto fossero destinati ad elementi metallici simili alle borchie in bronzo dorato sugli archivolti delle nicchie laterali del timpano, come sembrerebbero provare anche gli inserti in metallo che si osservano tuttora sulla cornice intorno al rosone stesso⁵⁸.

I dieci rincassi che si allineano lungo gli spioventi del timpano di San Rufino ospitavano invece bacini ceramici⁵⁹ (**fig. 39**). Di essi, abbiamo notato che almeno cinque sono eseguiti con materiale diverso rispetto alla cortina muraria e furono quindi aggiunti nel corso di uno dei rifacimenti successivi che interessarono la parte apicale del prospetto.

In Umbria l'impiego di bacini ceramici è attestato ben dentro il XV secolo, come dimostrano i casi della Torre di San Francesco (1445)⁶⁰ e della chiesa di Sant'Agnese a Terni (1483), del

⁵⁸ C. BOZZONI - G. CARBONARA, *Le modifiche e le aggiunte...* cit., p. 98.

⁵⁹ Nella fabbrica di San Rufino, anche gli oculi che si aprono al di sotto della seconda cornice del campanile sono stati considerati come alloggiamenti per scodelle ceramiche. L'impiego di bacini nelle torri campanarie è ampiamente diffuso in Lazio. O. MAZZUCATO, *I "bacini" a Roma e nel Lazio*, 1, Roma, 1973, p. 34. L'inserimento di bacini ceramici all'esterno degli edifici sembra risalire alle civiltà del Medio Oriente, dove cominciarono ad essere utilizzati in rottura alle monocrome superfici di mattoni. Queste esigenze decorative ed estetiche si trasmisero all'arte mussulmana, diffusa in tutta l'area mediterranea (XI-XII secolo) e, di qui, all'architettura romanica occidentale. In quest'ambito, i bacini si trovano inseriti entro superfici murarie il cui rivestimento policromo era considerato necessario. Il materiale fittile rappresentava un surrogato più economico rispetto all'utilizzo di pietre lavorate o marmi colorati. A. PERONI, *Osservazioni sul rivestimento nell'architettura del Medioevo: paramento, intonaco, affresco e ceramica*, in *Le superfici dell'architettura. Il cotto. Caratterizzazione e trattamenti*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 30 giugno – 3 luglio 1992), a cura di G. BISCONTIN, Padova, 1992, pp. 7-12; F. GROSSI, *Funzioni della ceramica nell'architettura*, in *Le superfici...* cit., pp. 21-23. In Italia, il primo caso di impiego di bacini ceramici si riscontra nell'abbazia di Pomposa (entro il 1063). O. MAZZUCATO, *I "bacini"...* cit., p. 10.

⁶⁰ Il 22 marzo 1445 segna la data di completamento dei lavori del campanile, condotti dall'architetto Antonio da Orvieto. La cornice marcapiano che corre al di sotto della torre campanaria era decorata da una serie di piastrelle a pennacchio e bacini blu, verdi e gialli. Quasi tutti gli elementi originali furono sostituiti durante il restauro diretto da Fabrizio Ramaccioni tra il 1928 e il 1930. Si veda G. CASSIO, *Antonio da Orvieto e la torre francescana di Terni*, in *Il Campanile del santuario di San Francesco a Terni. Storia e restauro*, a cura di G. CASSIO, Terni, 2009, pp. 23-37, in particolare pp. 26-29.

campanile del Duomo di Narni databile, nelle sue forme attuali, all'inizio del XV secolo e della torre campanaria del San Domenico a Perugia, eretto alla fine del Quattrocento⁶¹.

Sono documentati ulteriori esempi di utilizzo di materiale metallico o ceramico sulle facciate romaniche umbre. Nella chiesa di Sant'Eufemia a Spoleto (dove restano soltanto gli alloggiamenti delle scodelle), la presenza di bacini sulla facciata è stata spiegata come uno dei diversi fattori d'influenza del romanico padano riscontrabili nella sua peculiare tipologia architettonica⁶².

A Foligno, gli elementi polimaterici sembrerebbero rispondere ad un'esigenza simbolica, oltre che cromatica. Le rappresentazioni metalliche del sole e della luna, incastonate in origine sulla sommità del portale della facciata minore del San Feliciano (**fig. 141**), sono state infatti considerate parte integrante di un preciso programma iconografico da Enrica Neri Lusanna⁶³. Andrebbe invece ulteriormente indagata la supposta funzione allegorica dei sette bacini ceramici che circondavano la cosiddetta rosa di Gerico nella zona apicale del prospetto della Collegiata di Lugnano in Teverina (**fig. 74**), e di cui ne restano oggi uno frammentario e due fondini. In base a un'ipotesi non meglio argomentata, essi alluderebbero ai sette sacramenti⁶⁴. Le scodelle sono state datate al XIII secolo e considerate di produzione islamica⁶⁵. La ceramica arabo-magrebina era in effetti esportata in tutto il bacino del Mediterraneo occidentale tramite i flussi commerciali e le crociate. Un'analoga provenienza è stata indicata per i bacini incastonati al di sopra del rosone della chiesa di San Pietro a Tuscania (**fig. 73**), considerati affini alle maioliche prodotte nella zona egiziana, durante il periodo fatimita (969-1171)⁶⁶. Questo caso si rivela particolarmente interessante, perché il materiale fittile è stato impiegato, in un'epoca imprecisata, in sostituzione ai dischi di mosaico marmoreo della cornice cosmatesca, andati perduti in seguito a un crollo della parte apicale del prospetto. Le scodelle fittili adottate al posto degli intarsi lapidei erano quindi funzionali ad un duplice scopo estetico ed economico.

⁶¹ O. MAZZUCATO, *I "bacini"...* cit., vol. II, Roma, 1976, p. 17; H. BLAKE, *I "bacini" umbri: ceramiche medioevali inserite negli edifici*, in *Ceramiche medioevali dell'Umbria*, a cura di G. GUAITINI, Firenze, 1981, pp. 86-91.

⁶² A. PERONI, *Elementi di continuità...* cit., p. 689. H. BLAKE, *The bacini of North Italy*, in *La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale* (Valbonne, 11-14 septembre 1978), Paris 1980, pp. 93-111. Anche in Italia centrale, però, è ampiamente attestato l'utilizzo di bacini ceramici nella decorazione dell'esterno degli edifici ecclesiastici, come dimostra il caso di Pisa, per cui si veda G. BERTI – L. TONGIORGI, *I bacini ceramici medioevali delle chiese di Pisa*, Roma, 1981.

⁶³ E. NERI LUSANNA, *Le officine...* cit., pp. 83-112.

⁶⁴ C. ANGELINI, *Umbria minore*, Cinisello Balsamo, 1990, p. 149.

⁶⁵ O. MAZZUCATO, *I "bacini"...* cit., p. 39.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 48-50.

L'effetto luminescente di questi variopinti inserti smaltati contribuiva a vivacizzare le monotone cortine murarie. Del resto, al gusto per la policromia, oltre che ad esigenze protettive, va incontro la consuetudine di colorare le sculture dei prospetti di cui ci stiamo qui occupando. Questa modalità può essere attestata almeno nei casi del San Silvestro di Bevagna (**fig. 59**), dove i restauri compiuti nel secolo scorso hanno portato alla luce tracce di colore lungo lo zooforo e sotto gli archetti della trifora, e in quello di San Pietro ad Assisi, in cui resti di verde, azzurro e rosso sono stati rinvenuti sull'archivolto marmoreo del portale centrale⁶⁷. L'abitudine di rivestire le superfici lapidee esterne con intonaci colorati è attestata in diverse aree artistiche, come la Lombardia, la Toscana, la Francia e la Catalogna, dove venivano spesso rappresentati motivi geometrici ispirati alla disposizione dei mattoni⁶⁸.

Ma la ricerca di effetti cromatici, vero e proprio principio connotativo dei prospetti romanici umbri, è perseguita soprattutto grazie all'ornamentazione musiva, concentrata in corrispondenza del rosone e del portale. Intonaci colorati, intarsi cosmateschi, tessere vitree e decorazioni a mastice concorrono a perseguire quell' "estetica dello splendore" (cui si riallaccia la stessa simbologia delle grandi finestre circolari) che contraddistingue le "luminose" cattedrali medievali⁶⁹. È un gusto che si afferma con particolare evidenza allo schiudersi del secolo decimo terzo. L'iscrizione che corre lungo il chiostro della basilica di San Paolo fuori le Mura, realizzato a partire dal 1210, afferma che lo splendore delle decorazioni musive favorisce lo studio e la preghiera; in quella del chiostro di San Giovanni in Laterano, di poco successiva, vengono lodate le "splendide pietre" che abbagliano l'intera città di Roma.

Nell'arte cosmatesca, i principi di simmetria ed euritmia, dovuti alle influenze classicheggianti, si associano a una disposizione delle tessere secondo un istinto, propriamente medievale, decorativo e coloristico⁷⁰. La preziosità della materia impiegata

⁶⁷ F. FINAURI - L. SENSI, *Note sul consolidamento...*, cit. p. 401; E. BRUNELLI - F. REA - G. SENSI, *Abbazia di San Pietro...* cit., pp. 13-14. Tracce di policromia sugli stipiti e l'architrave di San Pietro sono ricordate anche da U. GNOLI, *L'Arte romanica...* cit., p. 25.

⁶⁸ J. PUIG I CADAVALCH, *Le premier art roman*, Paris, 1928, pp. 150-154; H. P. AUTENRIETH, s.v. *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Milano, 1991, pp. 380-397.

⁶⁹ L'accezione di "luminosa" del latino "*candidam*", riferito al celebre passo di Rodolfo il Glabro a proposito del rinnovamento dell'architettura sacra dopo l'anno Mille (*Erat enim instar ac si mundus ipse, excutiendo semet, rejecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret*) è stata discussa da A. PERONI, *Le cattedrali medievali erano bianche?*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Milano, 1979, pp. 10-20.

⁷⁰ A. PIAZZESI - V. MANCINI, *Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 5, 1954, pp. 11-20.

nell'ornamentazione architettonica diventa così, per la Chiesa, prefigurazione terrena dello splendore dei cieli⁷¹.

Gli incassi geometrici e circolari che delimitano gli stipiti dell'accesso principale di San Rufino (**fig. 26**) fanno immaginare un originario riempimento a mosaico, che avrebbe dovuto conferire una vivacità cromatica simile a quella, ricchissima, che ancor oggi connota la cornice interna del portale strombato della cattedrale di Civita Castellana (**fig. 79**), ma che nel caso assisiense sarebbe poi risultata amplificata dall'alternarsi del marmo e della pietra rosa d'Assisi. A proposito della raffinatissima decorazione delle cornici di Civita Castellana, Peter Cornelius Claussen indicava un accostamento ai sontuosi manufatti di oreficeria⁷². Il nesso risulta non meno pregnante per il Duomo assisiense, dove la fascia decorativa che corre all'esterno della modanatura torica del portale centrale è articolata in una serie alternata di piccole cavità a losanga e sferiche, che ricordano gli alveoli atti a contenere gli smalti colorati o le gemme dei manufatti sontuari e per le quali era forse previsto un riempimento a tessere lapidee o ad incrostazioni a mastice (**figg. 80, 105**)⁷³. E a questo proposito, mi sembra che anche gli incavi che si aprono sulle basi delle colonne dell'accesso principale di Santa Maria Maggiore a Tuscania (**fig. 81**) obbediscano a una medesima funzione di alloggiamento di elementi lapidei, suggerendo un confronto con la ricca zoccolatura che corre alla base dei portali della facciata del Duomo di Genova, anch'essi realizzati attorno al 1210. Qui alcuni registri sono decorati da cornici con tasselli lapidei policromi aggettanti o a intarsio che lasciano immaginare quale doveva essere l'effetto dell'ormai perduta ornamentazione del basamento di Tuscania. Santa Maria Maggiore, San Rufino, il Duomo di Civita Castellana esprimono insomma quella stessa "concezione decorativistica", basata su una compenetrazione di scultura, mosaico, intarsio, colore, che nel caso di Genova è stata giustamente individuata come elemento qualificante di un'architettura più attenta e ricettiva ai risultati di ricercatezza delle arti sontuarie che non agli esempi plastici francesi⁷⁴.

L'adozione di decorazioni cosmatesche risulta ampiamente diffusa nella stagione romanica in Umbria, potendosi riscontrare in numerose fabbriche che videro la luce nel contesto del

⁷¹ P. C. CLAUSSEN, *Marmi antichi nel Medioevo romano. L'arte dei Cosmati*, in *Marmi antichi*, a cura di G. BORGHINI, Roma, 1997, p. 75.

⁷² *Ibidem*. Sul portale di Civita Castellana, opera di Lorenzo e Jacopo dei primi anni del XIII secolo, si veda pure L. CRETÌ, *In marmoris...* cit., pp. 44-54.

⁷³ È interessante notare che un motivo decorativo molto simile è schedato nel repertorio raccolto da F. CODEN, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII secolo)*, Padova, 2006, pp. 475, 577, n. I/14. Lo studioso ne registra la presenza sulla recinzione presbiteriale della cattedrale di Santa Maria a Bari.

⁷⁴ F. CERVINI, *I portali della cattedrale di Genova e il Gotico europeo*, Firenze, 1993, pp. 29-38.

poderoso rinnovamento edilizio del XII secolo⁷⁵. A parte i classici casi di Bevagna, Foligno, Lugnano in Teverina, la valorizzazione dell'aspetto cromatico dovuto all'impiego di tarsie marmoree è registrabile anche nel portale principale del Duomo di Fano. Qui la presenza di intarsi geometrici lungo gli stipiti e l'archivolto si configura come un *unicum* nel panorama regionale dell'arte romanica, lasciando immaginare che la chiesa fanese abbia rappresentato l'estrema tappa orientale dell'attività degli artefici umbro-laziali operanti in quello scorcio di tempo lungo la via Flaminia⁷⁶.

Anche questa cifra linguistica rientra quindi nel più ampio quadro, qui tratteggiato, dei reciproci scambi occorsi tra Tuscia e Ducato di Spoleto tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, che registra i casi maggiormente rappresentativi nella già citata presenza di maestranze umbre a capo dei cantieri di Tuscania e di Civita Castellana e nell'episodio, precedentemente evocato, dell'invio direttamente da Roma, attorno al 1233, dei marmi destinati all'ornamentazione del chiostro dell'abbazia di Sassovivo, da parte di *Petrus de Maria*⁷⁷. In quest'ultimo, l'iscrizione che ci ha tramandato i nomi dell'artista e del committente sottolinea che, assieme ai marmi lavorati, ad essere stata importata è anche l'arte e la maestria della scuola di marmorari romani (*romano opere et maestria*).

È già stato notato come la produzione dei cosmati tocchi il suo apice all'inizio del Duecento⁷⁸. Se precedentemente le incrostazioni policrome erano utilizzate esclusivamente per la decorazione dei lati in vista degli arredi ecclesiastici, è soltanto a partire dalla metà del XII secolo che esse migrano sulle facciate, divenendo parte integrante dell'architettura ed esibendo un linguaggio formale desunto dall'antichità classica, volto a rinnovare la grandezza della Roma paleocristiana. L'esempio più precoce è costituito dal portale della chiesa di Santa

⁷⁵ P. PAYARES-AYUELA, *Cosmatesque ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*, London, 2002, p. 35.

⁷⁶ M. C. IORIO, *Il Duomo di Fano. Strutture e sculture medievali*, Fano, 1997, pp. 103-107, 208-212. La datazione del portale fanese alla fine del XII secolo è sostenuta in base al confronto con il portale di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo.

⁷⁷ Il suo nome è ricordato da un'iscrizione posta sul fianco sinistro dell'arco che sormonta l'accesso del lato est, assieme a quello del committente, l'abate Angelo, e la data d'inizio dei lavori, il 1229. I documenti attestano che l'opera venne eseguita dai lapicidi romani, un braccio alla volta, sotto la guida di *Petrus*. Nel 1233 i marmi vennero inviati a Foligno pronti per il montaggio. M. FALOCI PULIGNANI, *I marmorari romani a Sassovivo*, Perugia, 1915.

⁷⁸ A. M. D'ACHILLE, *La scultura*, in *Roma nel Duecento*, a cura di A. M. ROMANINI, Torino, 1991, pp. 147-179. Si veda pure E. BASSAN, *Itinerari cosmateschi. Lazio e dintorni*, Roma, 2006, pp. 15-20. Sull'arte dei Cosmati, oltre ai già citati studi di Claussen, si veda anche E. HUTTON, *The Cosmati*, London, 1950; D. DEL BUFALO, *Marmorari Magistri Romani*, Roma, 2010.

Maria di Castello a Tarquinia⁷⁹, firmato nel 1143 da Pietro di Ranuccio, membro della famiglia del marmoraro Rainerio. Il fatto che, a queste date, un'ornamentazione così ricca si riscontri non sulla facciata di una delle chiese dell'Urbe, ma su quella della cattedrale di un centro periferico potrebbe forse rivelare una precisa volontà da parte dei committenti, che avrebbero potuto così dichiarare, anche attraverso la scelta di precise strategie decorative, il loro legame con la capitale della cristianità.

Ad ogni modo, la diffusione degli intarsi cosmateschi, analogamente al successo riscontrato in questo momento dalla tipologia architettonica di impianto basilicale, può leggersi come un riflesso del fermento artistico che si registrò a Roma durante gli anni dei pontificati di Innocenzo III e Onorio III. In questo periodo vennero promossi importanti cantieri (come le già citate ricostruzioni dei chiostri di San Paolo fuori le mura e di San Giovanni in Laterano, o il rinnovamento, di poco successivo, di San Lorenzo fuori le mura) che ebbero come conseguenza la messa a punto di un linguaggio innovativo - perché segnò la rinascita della statuaria tridimensionale, benchè sempre funzionale agli elementi architettonici - ed autonomo nella sua alternativa alle forme dell'imperante "stile 1200", nel suo richiamo ai modelli antichi e nel suo carattere "anti-narrativo", tutto giocato su un piano simbolico, non estraneo, comunque, alla coeva sensibilità europea⁸⁰.

Questa vivacità dovette in qualche modo essere recepita nella "periferia" del *Patrimonium* che fu in grado di rispondere all'intensa attività artistica romana proponendo soluzioni a loro volta connotate da un forte sperimentalismo. È questo il caso dell'erezione del maestoso arco d'accesso alla cattedrale di Civita Castellana che Claussen, in un recente contributo denso di spunti di riflessione e di chiavi interpretative, propone di leggere alla luce di un preciso contesto culturale e politico⁸¹ (**fig. 56**). Quest'inedita soluzione viene dettata ai due artefici, Jacopo di Lorenzo e il suo "carissimo figlio" Cosma, innanzitutto dalla necessità di coniugare

⁷⁹ La chiesa venne costruita tra il 1121, come riportato in un'iscrizione al suo interno, e il 1207, data della consacrazione. Si veda A. KINGSLEY PORTER, *Santa Maria di Castello in Corneto*, in "Arte e Storia", XXXI, 1912, pp. 138-151; 169-179; R. PARDI, *Nuovi rilievi della chiesa di S. Maria di Castello in Tarquinia*, in "Palladio", 9, 1959, pp. 79-93; ID., *La chiesa di Santa Maria di Castello a Tarquinia dalla fondazione alla consacrazione*, in "Bollettino della Società Tarquinese di Arte e Storia", 4, 1975, pp. 10-30; R. PRETE, *La chiesa di Santa Maria di Castello in Tarquinia. La sua storia e i suoi restauri*, in "Bollettino della Società Tarquinese di Arte e Storia", 16, 1987, pp. 5-35; M. AUGUSTA, *Chiesa di Santa Maria in Castello in Tarquinia. Analisi Storico-Critica. Anno 1983*, in "Bollettino della Società Tarquinese di Arte e Storia", 20, 1991, pp. 187-201.

⁸⁰ Su questi aspetti si veda V. PACE, *"Nihil innovetur nisi quod traditum est": sulla scultura del Medioevo a Roma*, in *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli, 2000, pp. 21-68.

⁸¹ P. C. CLAUSSEN, *Perché non tante facciate come quella di Civita Castellana? Identità e rivalità - Periferia e centro*, in *La cattedrale cosmatesca...* cit., pp. 233-242.

il nuovo progetto del portico antistante il Duomo con la visione del maestoso portale realizzato qualche anno prima dallo stesso Jacopo assieme a suo padre⁸².

Ma il promotore di un simile risultato, che non trova confronti con le coeve fabbriche romane, dovrebbe essere individuato nel Comune (sicuramente parte attiva nella committenza), mosso da una volontà di rivalità ed imitazione al tempo stesso nei confronti della Roma paleocristiana. Del resto, il ricchissimo rivestimento del portico e dell'arco segna "il punto in cui il monumento rinnovato gareggia apertamente con il modello e secondo l'estetica medievale lo oscura con lo splendore dei suoi colori"⁸³.

Quest'ambiguo atteggiamento, volto da un lato ad emulare l'architettura romana, rinsaldando simbolicamente il legame politico con la capitale della cristianità, dall'altro a rivaleggiare con i grandi monumenti del passato, ribadendo l'autonomia e le ambizioni delle nascenti istituzioni comunali, potrebbe essere alla base anche dell'originale impaginazione della facciata della cattedrale di San Rufino (**fig. 1**), tanto densa di riferimenti all'arte classica quanto unica nel suo genere. Ed appaiono assai significativi, a questo proposito, i parallelismi storici che, in quel torno di anni, si rintracciano nelle vicende di Civita Castellana e Assisi. Entrambe, infatti, risultano oggetto di rivendicazioni da parte di Innocenzo III, che le colpisce con l'interdetto papale, rispettivamente nel 1198 e nel 1204; in entrambe è il Comune a promuovere un'originalità culturale che si traduce in innovative soluzioni architettoniche e urbanistiche. Entrambe le città, infine, risultano attivamente impegnate nella conduzione di un cantiere rappresentativo come quello della cattedrale, che convoglia gli interessi dei ceti dirigenti e attorno al quale si condensa il confronto tra le autorità ecclesiastiche e comunali. È degno di nota il fatto che i lavori delle due facciate coincidano, in ambedue i casi, con una riconciliazione politica tra le varie fazioni: a Civita Castellana a conclusione di uno scontro che aveva visto il pontefice Innocenzo III e il vescovo *Romanus* contrapposti al popolo e ai rappresentanti comunali; ad Assisi gli avversi partiti dei *boni homines* e degli *homines populi*, la cui riappacificazione, nel 1210, segna, come sappiamo, la ripresa dei lavori del Duomo.

III.5 La partizione delle facciate: possibili modelli e successive interpretazioni

La limpida articolazione verticale e orizzontale della zona inferiore del prospetto di San Rufino ha generalmente suggerito un confronto con l'elaborato fronte di San Pietro a Spoleto,

⁸² L. CRETI, *In marmoris...* cit., pp. 113-142, in particolare pp. 128-129.

⁸³ P. C. CLAUSSEN, *Marmi antichi...* cit., p. 75.

dove però la suddivisione in campi della superficie muraria appare funzionale alla distribuzione dei rilievi scultorei. In questo tentativo di rintracciare, a livello regionale, un diretto precedente per l'originale schema compositivo si è sempre citata anche l'analoga soluzione che caratterizza il sacello di san Cassiano del Duomo di Narni⁸⁴ (**fig. 82**). In realtà, come già aveva intuito Mario Salmi⁸⁵, in quest'ultimo caso la disposizione a riquadri dei marmi di rivestimento è il risultato di un'operazione di rimaneggiamento dell'oratorio, condotta da artefici lombardi operanti nella cattedrale narnese alla fine del XV secolo, che utilizzarono i resti di un arredo marmoreo altomedievale con pilastri scanalati e altri intarsiati proveniente dal sacello stesso o dalla chiesa romanica⁸⁶. Pertanto, i termini del rapporto di dipendenza con la facciata assisiense vanno semmai invertiti.

Mi chiedo quindi se un modello di riferimento per il frontespizio di San Rufino non vada piuttosto ricercato direttamente a Roma, come mi sembra suggerisca il confronto con il monumento sepolcrale collocato all'interno della rotonda della basilica dei Santi Cosma e Damiano (**fig. 83**), caratterizzato da un sarcofago diviso in settori con pannelli marmorei, risalente probabilmente alla prima metà del XII secolo. Questa datazione è suggerita dalla tipologia del manufatto, assimilabile al monumento funerario del *camerarius* Alfano, situato nell'atrio di Santa Maria in Cosmedin e datato intorno al 1123 ca⁸⁷. Le due tombe sono state ricondotte a una bottega di marmorari romani attiva entro la metà del secolo.

La ripartizione in campi quadrati caratterizza pure la vasca battesimale di Santa Maria di Castello a Tarquinia (**fig. 84**), databile anch'essa allo stesso periodo e riferita da Joselita Raspi Serra⁸⁸ ai maestri Giovanni e Guido, che firmarono pure il ciborio nel 1168.

Le analogie con i sepolcri romani potrebbero evocare simbolicamente anche un rimando funzionale, volto a celebrare la cattedrale di Assisi anzitutto quale monumentale sacello del protovescovo Rufino. E in quest'ottica, la suddivisione in riquadri attraverso la

⁸⁴ G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Architettura sacra...* cit., p. 257.

⁸⁵ M. SALMI, *Un problema storico-artistico medievale (A proposito di un mosaico scoperto nel Duomo di Narni)*, in *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 1958), VI, Spoleto, 1959, pp. 703-727. Lo studioso tuttavia riteneva che l'aspetto del fronte del sacello di San Cassio fosse dovuto a un casuale reimpiego di materiale di spoglio di età romanica, portato a termine nel XVII secolo.

⁸⁶ M. D'ONOFRIO, *La cattedrale di Narni nel Medioevo*, in *La Cattedrale di Narni nella storia e nell'arte*, Atti del Convegno di Studi (Narni, 17-18 ottobre 1996), a cura di C. PERISSINOTTO, Narni, 1998, pp. 93-109.

⁸⁷ I. HERKLOZ, *"Sepulcra" e "monumenta" del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Napoli, 2001, pp. 220-227; P. L. TUCCI, *Sarcofagi reimpiegati e monumenti sepolcrali dei Vassalletto nella basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, in *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di W. CUPPERI, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie IV, 14, Quaderni 2, 2002, pp. 177-198, in particolare p. 181, 194, note 33-34.

⁸⁸ J. RASPI SERRA, *La Tuscia romana*, Milano, 1972, p. 53.

giustapposizione delle cornici modanate potrebbe essere interpretata anche come un'imitazione volgarizzata del più nobile rivestimento della muratura con marmi pregiati, secondo il medesimo principio che altrove, come si è detto, veniva perseguito mediante una decorazione geometrica dipinta.

Certo è che, a prescindere dalle possibili derivazioni, questa particolare scansione delle superfici si qualifica anzitutto come un dato peculiare dell'architettura romanica centro-italiana, dati i casi riscontrabili anche in Abruzzo e nelle Marche. L'innovativa soluzione assisiate, come già argomentava Umberto Gnoli⁸⁹, rappresentò infatti un modello ben presto replicato in contesti geografici limitrofi.

In Abruzzo, la facciata incompiuta della chiesa di Santa Giusta a Bazzano, presso L'Aquila (**fig. 85**), è divisa in tre livelli orizzontali, ulteriormente frazionati in campiture quadrangolari. Nell'ordine inferiore, gli elementi verticali sono costituiti da pilastrini semiottagoni e al centro degli intercolumni, in corrispondenza della cornice marcapiano, sono posizionate mensole antropomorfe e zoomorfe. Nella fascia mediana i sostegni, in asse con quelli sottostanti, sono invece semicolonnine. Ai lati, si aprono due piccoli rosoni a traforo. L'originaria finestra circolare che ornava il centro del prospetto è stata trasformata in un'apertura quadrangolare in età barocca. Ritornano pure le mensole figurate, sulle quali si impostano le colonnine del livello superiore.

La datazione viene generalmente contenuta entro i termini cronologici del 1218 e del 1238, trasmessi da due distinte epigrafi: la prima ritrovata nell'area presbiteriale e forse da riferire alla consacrazione o alla conclusione dei lavori; la seconda incisa a destra dell'architrave del portale, tra il capitello del pilastro e il leone accovacciato, già connessa alla collocazione degli elementi ornamentali della facciata⁹⁰. Recentemente, Orlando Antonini⁹¹ ha invece sostenuto che le due date fossero da mettere in relazione alla ricostruzione dell'edificio, che implicò il prolungamento del corpo anteriore per lo spazio di una campata, come risulterebbe anche dalla cesura della tessitura muraria leggibile in corrispondenza delle prime arcate interne e dai

⁸⁹ U. GNOLI, *L'antica basilica ugoniana...* cit., p. 178 nota 1.

⁹⁰ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...* cit., vol. I, pp. 321-329; M. MORETTI, *Architettura medievale in Abruzzo*, Roma, 1971, pp. XXIV, 244; S. FINARDI, *Tradizione e innovazione nella chiesa di Santa Giusta di Bazzano*, in "I Beni Culturali", 6, 1998, 4/5, pp. 64-73. L'iscrizione recita: "Anno domini 1238 mese Iunii". La bibliografia relativa all'edificio è discussa da V. GAMBI, *Santa Giusta di Bazzano, Bazzano (AQ)*, in *Prima e dopo il sisma. Vicende conservative dell'arte medievale in Abruzzo*, catalogo della mostra (Chieti, 10 maggio – 11 giugno 2011), a cura di C. D'ALBERTO, Teramo, 2011, pp. 131-136.

⁹¹ O. ANTONINI, *Approfondimenti critici e rivisitazioni cronologiche nell'architettura in Abruzzo: i casi di San Massimo di Forcona e di Santa Giusta di Bazzano*, in "Bullettino della Deputazione abruzzese di Storia Patria", LXXXVII, 1997-1998, pp. 173-228.

relativi capitelli, databili entro i primi decenni del Duecento per i loro caratteri stilistici. Secondo questa ipotesi, la decorazione della facciata, già posta in essere ben dentro il XII secolo con lo schema compositivo a griglia, sarebbe stata smontata in occasione dei rifacimenti e poi ripristinata.

C'è da sottolineare che lo studioso sosteneva che anche il prospetto di San Rufino risalisse a una data precedente al 1200. Alla luce del riesame cronologico qui affrontato, tuttavia, vengono meno le difficoltà riscontrate dall'Antonini nel ritenere i motivi compositivi della facciata abruzzese pertinenti al XIII secolo, anzi, la realizzazione del fronte di Santa Giusta entro le due date registrate nelle succitate epigrafi confermerebbe la ricezione dell'innovativo modello sperimentato ad Assisi qualche anno prima⁹².

Del resto, agli anni trenta sono state datate anche le ulteriori applicazioni della suddivisione in riquadri della cortina muraria riscontrabili nell'architettura romanica abruzzese. Il primo esempio è rappresentato dall'abbazia di San Clemente a Casauria (Pescara, **fig. 86**), ricostruita dall'abate Leonate a partire dal 1176. I lavori presero avvio dalla facciata, con la realizzazione dei tre portali scolpiti e il monumentale portico antistante, che però fu interrotto a causa della morte di Leonate nel 1182 e portato a termine dal suo successore Gioele⁹³. A quest'ultimo si deve anche il rifacimento del corpo delle navate della chiesa e l'inizio della ricostruzione del presbiterio. L'abbazia subì poi degli interventi di consolidamento, forse dovuti a un terremoto, riferibili al quarto decennio del Duecento. Agli stessi anni va datata la scansione della parete esterna tramite colonnine appoggiate ad una cornice che segna anche il profilo delle monofore, secondo il modello coevo di Santa Giusta a Bazzano, ma arricchita dal coronamento ad archetti pensili mistilinei⁹⁴. Frutto di questo stesso intervento sono le semicolonne che tripartiscono la superficie muraria del portico e la sovrastante sequenza di archetti pensili su mensole.

⁹² La dipendenza della facciata di Santa Giusta, datata al 1238, da quella del duomo di Assisi era già stata sottolineata da O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molisen. Kunst und Geschichte*, München, 1983, pp. 118, 119, 122. Lo studioso notava come anche l'originaria disposizione dei tre rosoni della chiesa abruzzese richiamasse quella analoga del San Rufino.

⁹³ Le notizie sull'abbazia ci sono fornite dal *Chronicon Casauriense*, redatto nel 1182 dal monaco Giovanni di Bernardo su incarico di Leonate, e illustrato da disegni del monaco Rustico. Gloria Fossi (*L'abbazia di San Clemente a Casauria. Il monumento dal IX al XII secolo. Leonate e la decorazione plastica dei portali*, in "Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia Antica", 2, 1981, pp. 161-186) datava posteriormente le sculture dell'archivolto centrale del portico e non escludeva che tutta la struttura fosse stata portata a compimento in un momento successivo alla morte di Leonate.

⁹⁴ Sull'abbazia di San Clemente si veda anche I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...* cit., vol. I, pp. 212, 246; A. GHISSETTI GIAVARINA, *San Clemente a Casauria. L'antica abbazia e il territorio di Torre de' Passeri*, Pescara, 2001, pp. 64-65; ID., *Aspetti dell'architettura...* cit., pp. 369-372.

Sempre in Abruzzo, una derivazione di questo sistema compositivo si riscontra nell'abbazia di Santa Maria in Valle a Porclaneta presso Rosciolo (**fig. 87**). La chiesa, attestata fin dalla metà dell'XI secolo, nel corso del Duecento fu però oggetto di modifiche. A questa fase va ricondotto il rifacimento in forme poligonali dell'abside, in origine semicircolare. Il vano è suddiviso in tre ordini sovrapposti. Ognuno di essi è decorato da colonnine posizionate in corrispondenza degli spigoli. Quelle dei due livelli inferiori reggono un architrave, mentre quelle del terzo sono coronate da archetti pensili. Nel primo ordine si può registrare la presenza di due scultori diversi: il primo, autore dei due capitelli all'estremità destra e della soprastante cornice, attinge a un linguaggio locale tradizionale; il secondo, che realizza i restanti quattro capitelli a *crochet* (molto simili tipologicamente a quelli del portale d'ingresso dell'abbazia di San Giovanni in Venere a Fossacesia, databili agli anni venti del XIII secolo), esprime una sensibilità già gotica ed è aggiornato sulle novità maturate nel cantiere del portico di San Clemente a Casauria. Questi elementi, accanto al sistema impaginativo già messo in relazione alla facciata di Santa Giusta, hanno suggerito per l'abside di Rosciolo una datazione al quarto decennio del Duecento⁹⁵.

Considerando che le singolari quadrettature di facciate e absidi fin qui descritte si collocano tutte nel XIII secolo, sarà forse opportuno rivalutare anche la cronologia della pieve di San Pietro in Messa a Pennabilli (**fig. 88**), centro del Montefeltro soltanto recentemente annesso alla provincia di Rimini. Il prospetto a salienti dell'edificio denuncia almeno tre distinte fasi costruttive. La zona inferiore, in arenaria squadrata e laterizi, è attraversata da due cornici decorate a motivi geometrici e fitomorfi, che si intersecano perpendicolarmente a due lesene e altrettante colonnine, formando un reticolo al centro del quale si colloca il portale, ornato da un protiretto. Al di sopra di questo, si apre una piccola bifora, ricavata in una porzione di tessitura muraria diversa, composta di pietra arenaria di colore scuro. Il terzo tipo di paramento sembrerebbe invece un rifacimento conseguente a un crollo.

⁹⁵ F. GANDOLFO, *Scultura medievale...* cit., pp. 209-212. L'associazione tra le soluzioni propugnate in San Clemente a Casauria e quelle dell'abside di Rosciolo era già stata avanzata da Ignazio Gavini (*Storia dell'architettura...* cit., pp. 176-178; 346-353). Secondo Francesco Aceto (*"Magistri" e cantieri nel "regnum Siciliae". L'Abruzzo e la cerchia federiciana*, in "Bollettino d'Arte", 75, 1990, pp. 15-96, in particolare pp. 60-62), lo scultore più aggiornato attivo a Rosciolo sarebbe da identificarsi con un collaboratore di Alfano da Termoli nella realizzazione del pulpito di Santa Maria Assunta a Ferrazzano in Molise (1230 ca.), che si sarebbe poi spostato in Abruzzo, dove avrebbe lavorato alla cattedra episcopale del Duomo di Sulmona (1230 ca.) e al candelabro per il cero pasquale di Santa Maria Assunta a Bominaco, per poi spostarsi a Rosciolo (la cui abside viene datata intorno al 1238 in virtù delle analogie con Santa Giusta di Bazzano). Successivamente, avrebbe collaborato al pulpito di Santa Maria a Prata d'Ansidonia (1240 ca.).

Sulla base dei caratteri dell'ornamentazione e soprattutto degli elementi figurativi, Luigi Serra⁹⁶ riteneva la facciata opera del XIII secolo e così pure Francesco Lombardi⁹⁷. Quest'ultimo però, successivamente, nell'unica monografia dedicata al monumento, ha anticipato la datazione alla fine del 1100⁹⁸. Le sue argomentazioni tuttavia si basavano soltanto sull'analisi della bifora e sul fatto che essa fosse pertinente alla seconda fase edilizia. Lo studioso, inoltre, notando che il sostegno che separa le luci dell'apertura è composto da due distinti elementi, di cui uno reimpiegato, giungeva all'arbitraria conclusione che questa sezione risalisse al Duecento, mentre quella più bassa, spartita in riquadri, fosse stata già completata nel secolo precedente. Più recentemente Paolo Piva ha ricondotto entrambi i livelli al XII secolo in base all'aspetto arcaizzante della bifora, notando inoltre che il portale ha subito dei rimaneggiamenti e immaginando che in origine il protiro fosse più alto, per via della differente tessitura muraria subito al di sotto della finestra che egli interpreta come una traccia di immorsatura⁹⁹.

Non sussistendo appigli documentari che consentano di ancorare le due fasi, dobbiamo affidarci a una più attenta analisi delle murature. Innanzitutto, il protiro sembra perfettamente coerente con le sezioni murarie laterali, come dimostrano le tracce di laterizi che proseguono con soluzione di continuità lungo le pareti retrostanti. Inoltre, i conci ampi, lisci e regolari della zona più bassa si inseriscono in rottura della tessitura perimetrale della navata, come se vi fosse stata addossata in un secondo momento. E in effetti, si potrebbe interpretare il rivestimento in arenaria e l'orditura geometrica delle paraste e delle cornici come un'operazione di aggiornamento che avrebbe dovuto ricoprire l'intera superficie del prospetto, anche la più antica sezione superiore in cui si apre la bifora. La muratura originaria della facciata potrebbe invece essere testimoniata da quella porzione subito al disopra del protiro che sembra coerente con la tessitura dei fianchi della chiesa e sulla quale si innestano i conci di pietra scura del livello superiore.

È pertanto plausibile ipotizzare per questo rifacimento una cronologia non dissimile da quella dei succitati esempi abruzzesi, e comunque successiva al fronte di San Rufino, che avrebbe verosimilmente potuto rappresentare un illustre modello per la piccola pieve della campagna feretriana.

⁹⁶ L. SERRA, *L'arte nelle Marche*, vol. I, Pesaro, 1929, p. 111.

⁹⁷ F. V. LOMBARDI in *Le pievi nelle Marche*, vol. I, Fano, 1978, pp. 164.

⁹⁸ ID., *L'antica pieve di San Pietro in Messa*, San Leo, 1979.

⁹⁹ P. PIVA, *Marche romaniche...* cit., pp. 200-202.

Oltre alla funzione cromatica svolta dai cordoli che generano, intersecando le modanature verticali, effetti chiaroscurali sulla superficie piana del muro, è stato di recente sottolineato il fatto che la suddivisione in riquadri, legando visivamente il portale alla facciata, tenda ad accentuare l'importanza non del singolo elemento architettonico, ma dell'intero schermo del prospetto¹⁰⁰.

Ad esigenze analoghe risponde la geometrica spartizione della facciata della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio ad Ascoli Piceno, realizzata nel 1306, come recita l'iscrizione che correda le sculture della lunetta¹⁰¹, ma rimasta tronca nella parte superiore. Come ha fatto notare Enrico Castelli, è da escludere che i riquadri fossero stati funzionali fin dall'origine ad ospitare un ciclo di affreschi, ipotesi che traeva forza dalle tracce di dipinti murali che ancora potevano scorgersi all'inizio del Novecento¹⁰². Con ogni probabilità, infatti, quella perduta decorazione non era contestuale alla nascita del fronte dell'edificio ascolano, data l'estrema levigatezza del fondo in travertino delle partiture, che non sarebbe motivata se la superficie avesse poi dovuto accogliere intonaco dipinto. Più probabile è che fossero le membrature a presentare una finitura pittorica che ne accentuasse il distacco dalle campiture dello sfondo¹⁰³. Dal riesame delle cronologie di questi esempi abruzzesi e marchigiani si desume che il prototipo per la soluzione decorativa delle superfici mediante la partizione in riquadri fu appunto la facciata d'Assisi, a sua volta probabilmente derivata da modelli romani, che andrà pertanto considerata come un importante precedente per tutte le successive applicazioni.

¹⁰⁰ *Ibidem*; ID., *Il romanico nelle Marche...* cit., pp. 56-60; F. CERVINI, *Alternative ai portali nel romanico marchigiano*, in *Umbria e Marche in età romanica...* cit., pp. 225-238. Entrambi gli studiosi mantengono però la datazione dell'edificio al pieno XII secolo.

¹⁰¹ A. SALVI, *Due epigrafi medievali nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio in Ascoli Piceno*, Ancona, 1980.

¹⁰² E. CESARI, *La chiesa dei SS. Vincenzo e Anastasio in Ascoli Piceno*, Empoli, 1919, p. 7.

¹⁰³ F. CERVINI, *Alternative...* cit., p. 227.

IV. L'iconografia delle sculture

Abbiamo già discusso l'ipotesi interpretativa di Franco Prosperi¹ che ha proposto di leggere le singole sculture che compongono il corredo illustrativo della facciata di San Rufino come puntuali citazioni del *Tractatus super Quatuor Evangelia* di Gioacchino da Fiore. Le perplessità nei confronti di questa tesi scaturiscono dalla conseguente datazione del prospetto entro il 1197, dall'impossibilità di reperire ulteriori testimonianze figurative relative a una concreta penetrazione delle idee gioachimite in Umbria e dalla carenza di dati documentari che offrano conferma della ricostruzione delle vicende storiche che avrebbero portato al compimento della cattedrale assisiata.

Ma la fortuna critica relativa al programma iconografico di questo ciclo scultoreo comincia ben prima. Nel 1844, il sacerdote Angelo Angeli teneva una conferenza presso l'Accademia Properziana del Subasio che aveva per oggetto le sculture dell'architrave del portale destro² (per chi guarda) che dava accesso al fonte battesimale, commentando il Tetramorfo che fiancheggia la rappresentazione dell'Agnello come una traduzione di un passo dell'Apocalisse (V, 6).

Cenni al significato simbolico delle sculture si ritrovano anche nello studio dedicato alla chiesa da Alfonso Brizi che tuttavia, nella sua analisi, riportava alcune vistose inesattezze, scrivendo ad esempio che i due leoni a guardia del varco centrale, che egli leggeva come allusione alla Chiesa e all'Impero, trattenessero ambedue una preda umana, anziché, come si nota ancor'oggi, un uomo e un ariete; oppure individuando con due cervi, invece che con una coppia di leoni, gli animali che si affrontano al cantaro nella lunetta della sinistra³. Ad ogni modo, lo studioso rilevava l'impossibilità di cogliere un messaggio univoco e complessivo per l'intero apparato lapideo, benché registrasse con chiarezza lo stretto nesso tra alcune figurazioni e le Sacre Scritture.

Pochi anni più tardi Giuseppe Elisei forniva una versione molto più dettagliata del programma iconografico delle singole sculture⁴. L'esame prendeva le mosse dal gruppo della lunetta principale, in cui il canonico scorgeva un riferimento alla visione apocalittica di san Giovanni (IV, 2) e, sulla base di un'indicazione del Di Costanzo, identificava il personaggio a sinistra di

¹ Si veda paragrafo II.2, p. 61.

² A. ANGELI, *Gruppo simbolico in basso-rilievo sulla facciata della chiesa cattedrale di Assisi*, Ancona, 1844.

³ A. BRIZI, *Studi storico-artistici...* cit., pp. 8-12.

⁴ G. ELISEI, *Studio sulla chiesa cattedrale...* cit., pp. 35-63.

Cristo con san Rufino, mentre il volto barbuto ai suoi piedi sarebbe stato quello di san Cesidio⁵. Le altre due teste che compaiono alla base del trono della Vergine, chiaramente femminili, venivano invece riferite ai diaconi martiri Marcello ed Esuberanzio.

I rilievi della modanatura torica che circonda il portale sarebbero invece rappresentazione della condizione umana, a partire dalla sua natura ferina (a cui alluderebbero i dieci animali nella parte più bassa) prima dell'avvento di Cristo, attraverso poi la redenzione offerta dalla Chiesa militante, a cui farebbero riferimento gli otto gruppi di figure nella zona mediana del cordolo, mentre i personaggi che danzano nella parte apicale rappresenterebbero la Chiesa trionfante, e quindi il Paradiso. L'Elisei offriva anche un'interpretazione del rosone centrale, simbolo della Chiesa cattolica sorretta dai tre telamoni, ovvero i tre continenti allora conosciuti. Il gruppo di sculture attorno alla grande apertura circolare avrebbe poi originariamente previsto la presenza di un Agnello collocato sulla mensola posta tra il Bue e l'Aquila, e quindi contrapposto al "pardo" staccatosi nel 1880⁶. Le due capitali della cristianità, Roma e Gerusalemme, sarebbero state evocate rispettivamente dal rosone destro e da quello sinistro. Infine il canonico si concentrava sulla decorazione dei portali laterali, che secondo il suo parere si sarebbero riferiti ai due sacramenti principali: il Battesimo (quello a destra, in corrispondenza del fonte battesimale) e l'Eucarestia. I singoli rilievi vengono quindi interpretati alla luce di questo assunto. Lo studio dell'Elisei ha tramandato anche la descrizione di alcune sculture oggi scarsamente leggibili, come le prede trattenute tra gli artigli dei due grifoni a guardia dell'accesso destro, identificate con un mulo e un maiale. Le riflessioni dell'abate venivano riprese pochi anni dopo da Cruickshank, che ribadiva la centralità dei Sacramenti nel programma iconografico della facciata⁷.

Questa lettura è stata parzialmente ripresa più recentemente da Francesca Cristoferi⁸ che ha giustificato la rilevanza accordata dalle sculture al potere salvifico dei sacramenti e all'affermazione dei dogmi della dottrina cattolica in virtù di una loro possibile funzione antieretica, alla luce dell'effettiva penetrazione del catarismo nella valle spoletana a partire dalla metà del XII secolo⁹.

Nella scultura umbra di questo periodo è stata più volte ipotizzata questa connotazione anticatarica: è il caso di alcuni rilievi con la fiaba della volpe che si finge morta che si ritrova

⁵ G. DI COSTANZO, *Disamina...* cit., p. 174.

⁶ Si veda paragrafo II.1.

⁷ W. - A. M. CRUICKSHANK, *The Umbrian Towns*, London, 1901, pp. 149-153.

⁸ F. CRISTOFERI, *La facciata...* cit., pp. 104-107.

⁹ Per cui si veda I. DA MILANO, *Il dualismo cataro...* cit.

sul portale della chiesa di San Giovanni Profiamma (1231) e lungo lo zooforo della facciata minore del San Feliciano a Foligno. L'episodio è effigiato anche sul prospetto di San Pietro a Spoleto, il cui programma è complessivamente teso all'esaltazione del sacramento del Battesimo¹⁰. La sua interpretazione come monito contro l'eresia va però accolta con prudenza, considerata l'ampia diffusione che il tema conobbe anche in contesti geografici e culturali diversi. Infatti, si rintraccia già sull'architrave della Porta della Pescheria del Duomo di Modena, dove è stato inteso semplicemente come un'allegoria dei pericoli in cui incorrono i deboli e gli inermi nella vita quotidiana¹¹; è poi presente su uno degli archivolti degli arconi di accesso alla cripta della basilica di San Zeno a Verona, la cui realizzazione, conseguente l'ingrandimento dell'ambiente ipogeo, può essere riferita al secondo o al terzo decennio del Duecento, grazie alla firma lasciata da Adamino da San Giorgio (attivo tra il 1214 e il 1227) sul capitello dell'ingresso settentrionale. Nello stesso edificio compare poi sul fregio che corre lungo lo spiovente laterale destro della facciata, riferito ugualmente all'inizio del Duecento, contestualmente ai lavori di rifecimento condotti da Brioloto¹².

Prima di passare ad analizzare il corredo illustrativo della facciata di San Rufino e le sue implicazioni iconografiche, occorre quindi ricordare che nello studio dell'arte romanica è sorto un dibattito metodologico che contrappone due approcci distinti. Da un lato, la tendenza di una parte della critica a focalizzarsi sulla lotta alle eresie quale finalità sottesa ai grandi programmi decorativi dispiegati sullo schermo delle cattedrali, che risulterebbero condizionati dal profondo rivolgimento apportato dalla Riforma Gregoriana nel mondo delle immagini¹³. Dall'altro, la posizione degli studi tesi invece a ridimensionare questa funzione anti-cattolica partendo dal presupposto che all'arredo plastico delle grandi fabbriche di questo periodo fossero affidati messaggi di stampo più universale, e non strettamente legati alle circostanze storiche contingenti¹⁴. Seguendo questo criterio, alla plastica architettonica romanica è stato riconosciuto uno *status* di "arte pubblica"¹⁵, in quanto diretta a qualunque osservatore si

¹⁰ E. LUNGH, *Facciate romaniche nella media Valle Umbra*, in *Foligno a. D. 1201...* cit., p. 67.; J. ESCH, *San Pietro...* cit.

¹¹ Per Ugo di San Vittore (*De Bestiis*), la volpe allude semplicemente al demonio che si finge morto per adescare le sue vittime. C. FRUGONI, *La facciata, le porte, le metope: un programma coerente*, in *Il Duomo di Modena*, a cura di C. FRUGONI, Modena, 1999, pp. 9-38, in particolare pp. 23-27.

¹² G. VALENZANO, *La basilica di San Zeno in Verona. Problemi architettonici*, Vicenza, 1993, pp. 55, 79-80.

¹³ A. C. QUINTAVALLE, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente*, in *Medioevo. Immagini e Ideologie*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2005, pp. 17-41.

¹⁴ W. CAHN, *Heresy and the Interpretation of Romanesque Art*, in *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, I, Bury St. Edmunds, 1987, pp. 27-33.

¹⁵ ID., *Romanesque Sculpture and the Spectator*, in *The Romanesque Frieze...* cit., pp. 45-60.

trovasse a passare davanti all'ingresso di una chiesa. A questo tipo di studi ha dato man forte Sauerländer, che ha tentato nuove prospettive d'indagine, addirittura di carattere antropologico. Secondo lo studioso, i contenuti veicolati dai cicli scultorei delle cattedrali romaniche non potrebbero pertanto essere interpretati a pieno se non tenendo conto dei destinatari ai quali essi erano rivolti e che, dopo la ripresa economica registratasi nel XII secolo, si presentavano molto più eterogenei e socialmente stratificati rispetto al passato. Facciate, portali e fregi avrebbero dovuto quindi essere messi in relazione ai costumi, ai culti, alle feste e alle liturgie cittadine¹⁶.

Più che abbracciare una delle due posizioni, si tratterà forse di giungere a una sintesi, valutando caso per caso gli intenti programmatici espressi dai sistemi decorativi, fermo restando che una corretta interpretazione di ogni manufatto artistico non può prescindere dal particolare contesto politico, economico e culturale in cui esso è stato prodotto, e dal quale deve prendere le mosse ogni tentativo di questo genere.

Per quanto riguarda la situazione religiosa nel *Patrimonium Sancti Petri* allo schiudersi del Duecento¹⁷, c'è da dire che drammatici episodi di lotta tra eretici e rappresentanti papali si registrano a Orvieto, come dimostra la vicenda di Pietro Parenzo, nominato da Innocenzo III rettore della città nel 1199. Il pugno di ferro ostentato dal funzionario pontificio nel combattere i nemici dell'ortodossia gli procurarono le ostilità della cittadinanza, che finì per attirarlo in un tranello e assassinarlo.

Nel caso di Assisi, si possono citare soltanto due testimonianze relative alla presenza di catari. Un passo della *Vita Prima* di Tommaso da Celano ricorda che, all'apparire di San Francesco, nella città “restava confusa l'eresia”. Come ha fatto notare Ilarino da Milano¹⁸, si tratta però soltanto di un semplice accenno, contenuto in periodo a svolgimento retorico. Un secondo riferimento si rintraccia nella formula, inserita negli Statuti comunali, che i podestà erano tenuti a pronunciare nel momento del loro insediamento e con la quale si impegnavano a combattere gli eretici e i patarini e a scacciarli dal territorio del Comune¹⁹. Tuttavia nemmeno questa traccia può assumere valore incontrovertibile di prova, perché potrebbe essere stata elaborata a puro titolo di prevenzione, in un momento storico in cui i focolai ereticali si moltiplicavano.

¹⁶ W. SAUERLÄNDER, *Romanesque Sculpture in its Architectural Context*, in *The Romanesque Frieze...* cit., pp. 17-42, in particolare p. 29.

¹⁷ M. MACCARONE, *Studi su Innocenzo...* cit. pp. 30-49.

¹⁸ Il passo è citato da I. DA MILANO, *Il dualismo cataro...* cit., pp. 212-213.

¹⁹ A. FORTINI, *Nova vita...* cit., vol. II, p. 314, nota 2.

La diffusione del catarismo in Italia centrale, del resto, aveva spinto lo stesso Innocenzo III ad emanare, nello stesso 1199, la bolla *Vergentis in senium*. Il pericolo di un'epidemia catara, però, non risulta sopito neppure negli anni successivi, se ancora nel 1207 la prima delle deliberazioni emesse dal papa a conclusione del *Parlamentum* tenutosi a Viterbo tra il 21 e il 23 settembre ha per oggetto la lotta agli eretici²⁰. Le deliberazioni viterbesi, tra l'altro, sono particolarmente utili per comprendere quale fosse il progetto complessivo del pontefice nei confronti della Tuscia, del Ducato di Spoleto e della Marca d'Ancona, i cui rispettivi rappresentanti secolari e temporali erano stati convocati in occasione dei lavori dell'assemblea. Il secondo e il terzo documento, infatti, manifestano chiaramente la volontà da parte dell'autorità ecclesiastica di instaurare un sistema di pace e giustizia, tendendo a superare il particolarismo locale, ma senza attentare alle autonomie acquisite. Si tratta, insomma, di una vera e propria dichiarazione d'intenti che, come si è detto, sembra aver condizionato le scelte artistiche effettuate in questo periodo dalle singole realtà comunali²¹. Accanto a questi fattori, sarebbe importante riuscire a delineare l'ambiente culturale che si respirava ad Assisi negli anni del compimento della cattedrale cittadina. La ricerca in questo senso indaga un settore particolarmente parco di contributi. Il risultato più interessante è quello a cui è pervenuto Nicolangelo D'Acunto che, analizzando i complessi rimandi letterari impliciti nell'iscrizione che ricorda l'anno di fondazione del Duomo, è giunto a ipotizzare l'esistenza di una locale scuola di chierici, non digiuni di testi classici²². Si tratterebbe di una circostanza ampiamente documentata per altre realtà cittadine di questo periodo ed inserita in quel fenomeno più generale di laicizzazione culturale che, a partire dalla metà XII secolo, fa registrare una migrazione dei centri di produzione libraria dai grandi monasteri e *scriptoria* sparsi sul territorio all'interno dei centri urbani e spesso all'ombra del controllo episcopale. Per quanto ne sappiamo, la cattedrale di San Rufino e l'annesso capitolo dei canonici, sullo scorcio del 1100, gestivano un ampio fondo librario e documentario²³. Per avere un'idea della natura qualitativa di questo patrimonio potrebbe forse giovare scorrere gli unici inventari a noi pervenuti delle raccolte principali presenti in Umbria in questo periodo: quella della cattedrale di Città di Castello, che si arricchì della donazione dei libri del pontefice Celestino II (1143-1144); quella del monastero di Fonte Avellana, nella diocesi di Gubbio, e quella

²⁰ M. MACCARONE, *Studi su Innocenzo...* cit., pp.52-55.

²¹ Si veda paragrafo III.1.

²² N. D'ACUNTO, *Ripresa dell'antico...* cit. Si veda paragrafo I.1, p. 28.

²³ M. BASSETTI, *Libri e cultura nell'Umbria del secolo XIII*, in *L'Umbria nel XIII secolo...* cit., pp. 225-278.

dello *scriptorium* annesso all'abbazia di Sant'Eutizio in Valcastoriana²⁴. Accanto ai testi biblici, alle opere esegetiche dei Padri della Chiesa, a codici di diritto canonico, compaiono pure volumi di carattere enciclopedico, come le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia e, soprattutto, una copia del *Physiologus*, un trattato di storia naturale ricavato da quello omonimo greco, composto probabilmente ad Alessandria verso la fine del II secolo. Questa compilazione pseudo-scientifica rappresenta l'opera capofila della vasta diffusione di un genere di testi classificatori della natura delle piante e degli animali, che contempla anche le stesse *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, il *De Bestiis* di Ugo di San Vittore e lo *Speculum Naturale* di Vincenzo di Beauvais, a cui attinsero i *Bestiari*, particolarmente diffusi nel XII secolo e considerati le maggiori fonti letterarie di ispirazione per i prodotti figurativi dell'XII e del XIII secolo²⁵. Una ricerca condotta nelle biblioteche della Gran Bretagna ha dimostrato che dei manoscritti realizzati in quest'arco cronologico, infatti, più della metà si presenta accompagnata da immagini²⁶. La produzione di *Bestiari* miniati tocca il suo apice tra la fine del XII secolo e l'inizio del Trecento. Per quanto riguarda il pubblico a cui era destinata

²⁴ Per cui si veda P. SUPINO MARTINI, *La produzione libraria negli scriptoria delle abbazie di Farfa e di S. Eutizio in Valcastoriana*, in *Atti del IX congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo...* cit., pp. 581-590; EAD., *Aspetti della cultura grafica dell'Umbria altomedievale*, in *Umbria cristiana...* cit., pp. 607-629; M. BASSETTI, *Libri e cultura...* cit.

²⁵ La bibliografia sui *Bestiari* è particolarmente estesa. Gli studi sulla simbologia dei singoli animali saranno citati di volta in volta. I testi dei *Bestiari* più noti sono stati raccolti e commentati da L. MORINI, *Bestiari medievali*, Torino, 1996. Affronta l'argomento da un punto di vista letterario anche F. MEZZALIRA, *Bestie e bestiari: la rappresentazione degli animali dalla preistoria al Rinascimento*, Torino, 2002. Tra gli interventi di carattere filologico, si possono ricordare pure K. MCKENZIE, *Unpublished manuscripts of Italian Bestiaries*, in "Publications of the Modern Language Association", 20, 1905, pp. 380-433; F. MCCULLOCH, *Medieval Latin and French Bestiaries*, University of North Carolina Press, 1960. Il problema della genesi dei *Bestiari* e delle fonti letterarie di questo particolare genere è comunque esaurientemente discusso da G. ORLANDI, *La tradizione del "Physiologus" e i prodromi del bestiario latino*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto Medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 7-13 aprile 1983), II, Spoleto, 1985, pp. 1057-1106.

Tra gli studi pionieristici sui *Bestiari* in relazione alle arti decorative andranno segnalati A. P. EVANS, *Animal Symbolism in Ecclesiastic Architecture*, London, 1896; G. DRUCE, *The Medieval Bestiaries and their influence on Ecclesiastical Decorative Art*, in "Journal of the British Archeological Association", 25, 1919, pp. 40-82; A. H. COLLINS, *Some Twelfth Century Animal Carvings and their sources in the Bestiaries*, in "Connoisseur", 106, 1940, pp. 238-243; L. M. C. RANDALL, *Exempla as a source of Gothic Marginal Illumination*, in "The Art Bulletin", 39, 1957, pp. 97-100; ID., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkely, Calif., 1966. Si veda, inoltre, M. CELLA, *Le fonti letterarie della simbologia medievale: i bestiari*, in *Il Romanico*, Atti del seminario di studi diretto da P. SANPAOLESI (Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973), Milano, 1975, pp. 181-190.

Ottimi manuali sono L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario del Cristo*, ed. Roma, 1994; F. MASPERO – A. GRANATA, *Bestiario medievale*, Casale Monferrato, 1999; M. P. CICCARESE, *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano*, 2 voll., Bologna, 2002, 2007; M. PASTOREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino, 2012. Sull'argomento, inoltre, si vedano anche i diversi interventi del convegno *L'uomo di fronte al mondo animale...* cit.; M. P. CICCARESE, "Formam Christi gerere". Osservazioni sul simbolismo cristologico degli animali, in "Annali di storia dell'esegesi", 8/2, 1991, pp. 565-587.

²⁶ Su questi aspetti, si veda M. PASTOREAU, *Bestiari...* cit., pp. 26-31.

questa particolare tipologia di testi, sappiamo che i manoscritti più lussuosi venivano commissionati da vescovi e comunità ecclesiastiche, mentre quelli più modesti si rivolgevano a categorie sociali più ampie, benché in qualche modo connesse al modo religioso. Nel Duecento, ciascuna biblioteca possedeva in sostanza almeno un codice contenente un bestiario o un'opera enciclopedica affine e, come si è visto, quelle ombre non fanno eccezione. Ne risulta uno stretto legame con la predicazione.

All'interno di questi manoscritti, dunque, a partire dalla metà del XII secolo, il soggetto principale delle immagini diventa l'elemento zoomorfo in quanto tale. Questo processo di emancipazione dell'immagine dell'animale all'interno del codice miniato si registra nello stesso periodo anche nella statuaria. Dal 1160 circa cominciano infatti ad apparire singole sculture di animali, non più collegate a scene più ampie.

Tornando ad Assisi, la riprova della ricchezza culturale e dell'ampiezza del fenomeno di laicizzazione raggiunti in città a cavallo tra XII e XIII secolo ci viene fornita proprio dalla figura di san Francesco. A quell'epoca, infatti, l'educazione giovanile di un figlio di un mercante – e dunque nemmeno appartenente all'aristocrazia cittadina dei *boni homines*, bensì esponente dei più modesti *homines populi* – comprendeva la padronanza della lingua francese e la conoscenza della letteratura cortese e cavalleresca, nonché di un buon numero di testi poetici già ben diffusi in Italia²⁷.

È all'interno di questa cornice, delineata da fattori storici, socio-economici e culturali che dovrà essere analizzato il significato dell'arredo plastico della cattedrale di San Rufino, tenendo al contempo presente, però, che dall'analisi fin qui effettuata sui singoli rilievi si può anzitutto constatare come essi attingano al complesso patrimonio iconografico, ricco di rimandi simbolici e allegorici, comune a tutte le espressioni dell'arte e della cultura dell'età romanica. È già stato sottolineato che alla base della rappresentazione degli animali scolpiti nelle chiese c'è innanzitutto lo spirito enciclopedico dell'artista medievale ed è difficile attribuire a ciascuno di essi un preciso significato, data la loro funzione prevalentemente decorativa²⁸. Di seguito, si presenteranno i parziali risultati ricavati dall'indagine condotta sui *Bestiari* e su altre possibili fonti letterarie e dal confronto con le coeve testimonianze artistiche che hanno rivelato l'esistenza di modelli comuni alla decorazione scultorea, pittorica e miniata.

²⁷ P. BREZZI, *Francesco e i laici*, in *Francesco d'Assisi e Francescanesimo dal 1216 al 1226*, Atti del IV Convegno internazionale, (Assisi 15-17 ottobre 1976), Assisi, 1977, pp. 163-191.

²⁸ J. ESCH, *La chiesa di San Pietro...* cit., p. 49.

IV.1 Il portale centrale

La ragione essenziale alla base della scelta del leone come custode dell'accesso principale (**fig. 26**) risiede nella credenza, diffusa dalle fonti letterarie, che l'animale dormisse con gli occhi aperti e che quindi fosse il guardiano ideale dei luoghi sacri¹. Come si è detto, la coppia di *leoni custodes* a difesa dell'ingresso stringe tra gli artigli due diverse prede. Quello a sinistra (**fig. 184**) sta azzannando la testa di un uomo. La scultura, oggi frammentaria, può essere idealmente ricomposta grazie a uno schizzo realizzato da Seroux d'Agincourt e che conosco grazie a una fotografia conservata presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze (numero 342199, **fig. 89**). Dal disegno è evidente che la testa della vittima è rivolta verso l'esterno. Il braccio destro, ora caduto, impugnava la zampa del predatore, mentre l'altro era teso nel disperato tentativo di allontanare la belva. Le mani sono ancora visibili, appoggiate al corpo dell'animale². Il compagno a sinistra, dalla bocca serrata, non sembra invece minacciare l'ariete accovacciato tra le sue zampe (**fig. 90**). A prima vista, si potrebbe caricare le due sculture di un significato negativo, se si considerasse il gruppo a sinistra come la trasposizione dell'invocazione del *Salmo 22* (22): "*Salva me de ore leonis*"³. In realtà, il differente atteggiamento delle due bestie fa credere che esse esprimano un messaggio positivo: secondo Gerard de Champeaux e Sebastien Sterckx, infatti, il leone antropofago ha il compito di ricordare al fedele che soltanto attraverso la morte egli potrà accedere al cielo, mentre quello che protegge l'ovino inerme è simbolo della protezione che i fedeli trovano all'interno della chiesa contro le forze del male⁴.

Secondo un'altra lettura, la rappresentazione dei leoni a guardia dei portali delle chiese rientrerebbe in una precisa politica di adozione, da parte delle autorità religiose, di un simbolo da sempre collegato al potere dell'Impero⁵. In effetti, le giurisdizioni ecclesiastiche esercitavano la loro attività sul sagrato delle chiese, fra i leoni di pietra che delimitavano l'accesso, e i giudizi venivano espressi secondo una formula che recita: "*inter leones et coram*

¹ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. I, pp. 96-98.

² Il gruppo evoca uno dei rilievi della facciata di San Pietro di Spoleto, in cui è raffigurato un leone che assale un guerriero. In quel caso però, l'episodio sembrerebbe far parte di una storia a cui si ricollegano anche le altre due formelle che rappresentano la contrapposizione tra il leone e l'uomo. Si veda J. ESCH, *La chiesa di San Pietro...* cit., pp. 60-62.

³ W. DEONNA, "*Salva me de ore leonis*". *A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre a Genève*, in "Revue Belge de Philologie et d'Histoire", 28, 1950, pp. 479-509.

⁴ G. DE CHAMPEAUX – S. STERCKX, *I simboli del Medioevo*, Milano, 1981, cit., pp. 300-305.

⁵ G. DALLI REGOLI, *I leoni custodes*, in "*Conosco un ottimo storico dell'arte...*" per Enrico Castenuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M. M. DONATO, M. FERRETTI, Pisa, 2012, pp. 51-59.

populo”⁶. L’associazione tra il leone e la supremazia episcopale sarebbe diventata così diffusa che, venuta meno quest’ultima, all’esterno delle cattedrali si sarebbe passati dalla raffigurazione del leone a quella del telamone stilofo. Questa interpretazione, che attribuisce al gruppo iconografico del leone con preda un significato di vittoria e che comunica l’idea di esercizio del potere, nel quale sono a loro volta insiti i temi della vigilanza e dell’amministrazione della giustizia, ci conforta sulla valenza positiva da attribuire alle fiere poste a guardia dei portali.

Il fregio più esterno dell’accesso principale al Duomo di Assisi (**fig. 91**) è decorato dal tradizionale motivo dell’acanto nascente dalle fauci di due leoncini. Pur vantando un’origine molto antica, che risaliva addirittura all’età mesopotamica, dalla quale venne poi mutuato dall’arte sassanide, il tema del tralcio d’acanto conobbe un’ampia diffusione soprattutto nell’arte greco-romana a partire dal V secolo a. C. La pianta, sempreverde, era infatti considerata un simbolo d’immortalità, proprio come la vite, che cominciò ad essere affiancata all’acanto nei monumenti di età romana. Nell’arte classica i girali vegetali scolpiti erano spesso abitati da uccelli e ospitavano scene di combattimento. Con l’età paleocristiana e bizantina le associazioni tra piante e animali furono caricate di nuove accezioni simboliche moraleggianti, suggerite dalle immagini letterarie elaborate dai Padri della Chiesa, mentre gli steli d’acanto o di vite, intrecciati o ad anello, divennero allegoria dell’*Arbor Vitae* tracciando, con il loro moto ascendente, metaforiche traiettorie di salvezza da percorrersi tra le insidie e i pericoli del mondo terreno⁷. Motivi decorativi di questo tipo conobbero un vasto successo nel contesto dell’architettura romanica e connotarono inconfondibilmente l’ornamentazione plastica dei portali umbri.

Il tema del tralcio che scaturisce dalle fauci spalancate di un giovane leone trova la sua fonte letteraria di riferimento nel *Fisiologo* latino che, nella sua versione più antica, riprende nel primo capitolo la profezia di Giacobbe nei confronti di suo figlio Giuda, contenuta nella Genesi: “*Cucciolo di leone è Giuda; dal germoglio, figlio mio, tu sei salito; ti sei sdraiato a dormire come un leone e come un leoncino: chi lo sveglierà?*” (Gen. 49, 9). Questo riferimento, ripreso nell’Apocalisse (“*Ha vinto il leone della tribù di Giuda*”, Ap. V, 5)

⁶ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. I, p. 89.

⁷ E. CASTELNUOVO, *Flores cum belvis commixtos. I portali della cattedrale di Modena*, in *Lanfranco e Wiliglemo...* cit., pp. 452-455; W. DEONNA, *Sacra Vitis. Le double vigne dionysiaque et les origines du rinceau, spécialement du rinceau bouclé vertical*, in “Les cahiers techniques de l’Art”, II, 1952, 3, pp.1-60; F. DE MAFFEI, *Il mondo bizantino*, in E. BATTISTI, s. v. *Zoomorfiche e fitomorfiche figurazioni*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, vol. XIV, Venezia-Roma, 1966, pp. 902-946.

consente un'esegesi in chiave cristologica, laddove il sonno e il risveglio del leoncino sono prefigurazione della morte e della resurrezione del Figlio di Dio⁸.

Il tralcio è abitato principalmente da animali. In alto a destra, però, il mondo umano è rappresentato dal musicista che suona la viella a cui sembrano accostarsi una cerva e un orso; dalla figura del vendemmiatore e da quella dell'arciere che mira a un uccello (**fig. 92**). Quest'ultimo soggetto esprime metaforicamente la condizione dell'uomo che deve tendere a riconquistare la sua dimensione spirituale, e quindi la sua salvezza⁹. Un'analoga figura di arciere che punta ad un'invisibile preda compone l'asta della lettera T del foglio 380v del Breviario di Sant'Eutizio (Roma, Biblioteca Vallicelliana, C. 13, **fig. 93**), databile al terzo quarto del XII secolo. Si tratta di uno dei codici prodotti all'interno dello *scriptorium* annesso all'omonima abbazia in Valcastoriana, attivo a partire dagli ultimi decenni dell'XI secolo fino alla seconda metà del successivo¹⁰. La miniatura in oggetto è strettamente connessa al testo di accompagnamento: "*Tolle arma tua pharetram et arcum et affer de venatione tua ut comedam et benedicat tibi anima mea*" che, analogamente al rilievo assisiense, sembra alludere al significato della caccia quale mezzo per ottenere la benedizione divina.

Gli altri due soggetti – il vendemmiatore e il musicista (**fig. 92**) – ricorrono con maggior frequenza nel repertorio decorativo delle testimonianze artistiche di questo periodo. Il primo, trasmigrato dall'arte classica e pagana a quella paleocristiana, rappresenta un evidente richiamo alla liturgia eucaristica. La raccolta dell'uva conserva inoltre il carattere semantico che le era proprio nei monumenti della prima età cristiana, quello cioè dell'eterna beatitudine ultraterrena promessa da Cristo ai fedeli¹¹. Così come nel tralcio assisiense, la vendemmia risulta associata alla figura dell'arciere in una lastra erratica, ricondotta all'ambito di Niccolò, proveniente da un distrutto ambone della cattedrale di Ferrara (oggi Museo della Cattedrale),

⁸ M. P. CICCARESE, "Formam Christi gerere"... cit., p. 569.

⁹ G. DE CHAMPEAUX – S. STERCKX, *I simboli...* cit., p. 334.

¹⁰ G. CORSO, *Il "Maestro del Breviario di Sant'Eutizio" e la miniatura romanica nel territorio spoletino: ricerche su un'officina di miniatori professionisti*, in "Arte Medievale", I, 2002, 2, pp. 77-95, con bibliografia precedente. Sui codici prodotti in questo *scriptorium*, si veda pure EAD., *Miniatura romanica in Umbria: manoscritti miniati nel territorio di Spoleto alla fine del XII secolo*, in *Les fonts de la peinture romanica*, eds. M. GUARDIA - C. MANCHO, Barcelona, 2008, pp. 275-290; F. MASTROIANNI, *I codici liturgici dell'Abbazia di Sant'Eutizio*, in *Castella et Guaita Abbatie. Tracce di un itinerario storico e artistico da S. Eutizio a Preci (sec. XI-XIX)*, catalogo della mostra (Preci, 10 agosto – 8 dicembre 2002), a cura di A. BIANCHI – L. PISTELLI – C. ROSSETTI, Pistrino, 2002, pp. 176-195.

¹¹ Per la trasmigrazione del motivo della vendemmia dalla cultura pagana a quella cristiana e per le interpretazioni fornite dai Padri della Chiesa si veda C. LEONARDI, *Ampelos. Il simbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*, Roma, 1947.

nella quale la rappresentazione della vite è stata ugualmente letta come simbolo della condizione paradisiaca a cui deve tendere l'uomo¹².

Il personaggio che suona la viella offre invece l'occasione per introdurre un tema più volte riproposto dalle sculture della facciata, ovvero la rappresentazione della musica¹³. Sebbene la Bibbia avesse sempre affidato alle espressioni musicali un significato di gioia, la letteratura patristica interpretò negativamente qualunque manifestazione di questo genere. Fu solo lentamente che la Chiesa giunse ad ammettere che la musica esprimesse valore positivo, e soltanto in quei contesti in cui essa si rendeva necessaria a celebrare le lodi divine. In quest'ottica sono quindi raffigurate l'arpa (o cetra) e la viella, utilizzate durante i canti liturgici. Strumenti ad arco come la viella, in particolare, non vengono menzionati nei racconti biblici, ma siccome erano molto diffusi nei secoli del Medioevo, la loro rappresentazione è funzionale a rendere immediatamente intelligibile l'immagine e allo stesso tempo a legittimare strumenti e pratiche musicali allora in uso.

Non è pertanto casuale che siano proprio arpe e vielle ad essere suonate non solo dai vari personaggi che si incontrano nei rilievi del portale di San Rufino ma, ad esempio, anche dai due musicisti che accompagnano l'esibizione di un giullare nel tralcio che circonda il portale del Duomo di Spoleto (**fig. 94**). Questa scenetta, che sembra tratta da una festa profana, potrebbe essere intesa come un invito a superare la vita materiale e i suoi piaceri nel cammino verso la salvezza¹⁴.

Nel rilievo di Assisi, la cerva raffigurata accanto allo strumentista potrebbe giustificarsi alla luce della particolare qualità di quest'animale descritta dai *Bestiari*, secondo i quali essa si lascia sedurre dalla melodia e si accosta a coloro che suonano, proprio come l'anima si lascia avvicinare da Cristo¹⁵.

In chiave positiva è stata letta anche la figura del suonatore di viella scolpito tra le spire le tralcio della Porta dei Principi a Modena, che sembrerebbe alludere al potere salvifico del

¹² G. PEZZINI, *Lastra*, in *Romanico medio padano. Strada, città, ecclesia*, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 1983, pp. 165-170.

¹³ Su questo tema, si veda C. FRUGONI, *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, atti del II Convegno di Studio (Viterbo, 17-19 giugno 1977), Roma, 1977, pp. 113-134; F. CERVINI, *Archi immaginati. Un punto di vista sulla rappresentazione degli strumenti musicali nell'arte medievale, e sui loro significati*, in "Per Archi", VII, 6-7, 2012, pp. 13-27.

¹⁴ F. CERVINI, *Archi immaginati...* cit., p. 20.

¹⁵ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. I, pp. 381-383.

lavoro dell'uomo, tradotto nella pratica delle *artes* e dei lavori nei campi, in contrapposizione alle forze negative¹⁶.

Una maggior varietà di motivi decorativi connota il tralcio che circonda la lunetta del portale (**fig. 95**). Ad una prima analisi, il *Leitmotiv* ricorrente nelle raffigurazioni di questo fregio è di nuovo quello canonico dell'ascesa spirituale dell'uomo verso la salvezza. Ma dato che dal fusto spuntano grappoli a cui si afferrano coppie di uomini e donne, alla decorazione non sarà estraneo neppure il simbolismo della vigna del Signore¹⁷ evocata dal *Salmo 80*: solidamente radicata, i suoi rami ricoprono la terra promessa, ma essa viene minacciata dalle bestie selvagge. Il riferimento all'immagine del Salmo viene rafforzata dal citarista (forse identificabile col re Davide, omaggiato da un servo) scolpito alla base del racemo (**fig. 96**). Nell'interpretazione fornita dalla letteratura patristica, la vigna del Signore diventa metafora dell'*Ecclesia Dei*. Gli agricoltori ai quali è affidata sono simbolo dei fedeli tutti a cui alludono, nel tralcio assiate, le figurette in abiti contemporanei che si aggrappano ai rami e si contrappongono ai combattimenti degli animali mostruosi e alle bestie feroci del bosco, come l'orso o il cinghiale¹⁸, simbolo della natura incolta e sconosciuta e perciò piena di pericoli. Questi animali divengono quindi immagine del demonio che minaccia la vita dei cristiani.

Tra i vari abitanti dei girali, una menzione particolare meritano i due giullari raffigurati durante un esercizio di destrezza (**fig. 97**) e l'acrobata che si porta i piedi sulle spalle, nell'atto di compiere una capriola. Le origini di questo motivo iconografico si rintracciano fin dall'età merovingia e le prime figure di saltimbanchi sono poste a corredo di manoscritti miniati risalenti all'VIII secolo¹⁹. Questa tendenza, ripresa in età ottoniana, proseguirà fino all'XI secolo, diffondendosi grazie alla circolazione di miniature e avori francesi e contagiando la scultura monumentale, dove i giullari diventeranno un tema marginale, ma di ampia divulgazione. A testimonianza della diffusione di questo motivo nella decorazione scultorea delle cattedrali umbre, si può richiamare di nuovo il tralcio di Spoleto (**fig. 94**), dove i due suonatori accompagnano con la loro musica l'esibizione di un *jongleur*, secondo un modello già adottato in un capitello del Duomo di Modena e in vari esempi francesi. Con ancor più

¹⁶ C. FRUGONI, *La facciata...* cit., p. 27.

¹⁷ C. LEONARDI, *Ampelos...* cit., in particolare pp. 189-209.

¹⁸ Sul simbolismo dell'orso e del cinghiale, L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. I, pp. 265-267; M. MONTANARI, *Uomini e orsi nelle fonti agiografiche dell'alto Medioevo*, in *Il bosco nel Medioevo*, a cura di B. ANDREOLLI, M. MONTANARI, Bologna, 1995, pp. 46-60; M. P. CICCARESE, *Animali simbolici...*cit., vol. II, pp. 223.

¹⁹ G. CORSO, *Il "Maestro del Breviario..."* cit., p. 87.

frequenza nelle cattedrali del sud della Francia è rappresentato il giullare che esegue la capriola²⁰.

Tuttavia, come nel caso dei musicisti, la rappresentazione degli acrobati conserva una valenza ambigua²¹, visto il profondo disprezzo e la condanna espressi dalla Chiesa nei confronti del mondo circense, in cui essa scorgeva una fonte di peccato e libertinismo. Per Pietro Abelardo, Giovanni di Salisbury e Onorio d'Autun i giocolieri erano "mostri umani", diavoli in persona, addirittura identificabili con animali selvaggi. Malgrado questa riprovazione, però, essi ricoprivano un ruolo importante nella vita quotidiana dei secoli del Basso Medioevo, partecipando, con le loro acrobazie, non solo ai momenti più festosi, ma anche a quelli più drammatici ed erano tollerati, assieme alle danze, ai salti, ai giochi, perfino all'interno degli edifici religiosi. Questo perché quasi tutti i giullari erano chierici, *status* che garantiva loro una maggior benevolenza e che offriva la possibilità non soltanto di svolgere la propria attività durante le celebrazioni, ma anche di frequentare i centri religiosi, in cui assimilare una buona educazione musicale e letteraria. L'identificazione tra chierici e *jongleurs* fece in modo che, a partire dall'XI secolo, i rapporti tra ambienti ecclesiastici e mondo circense cominciassero a mutare nell'ottica di una reciproca collaborazione, soprattutto per quanto riguardava la diffusione della letteratura agiografica. Così, se la presenza di questi soggetti in margine ai codici è stata interpretata come un'irruzione della cultura laica e della vita di tutti i giorni, "una breve pausa dalla meditazione sui testi sacri"²², non va neppure trascurata la fondamentale importanza rivestita dai saltimbanchi nel processo di trasmissione culturale, di cui furono parte attiva in quanto cantori delle leggende agiografiche – le stesse, magari, narrate dai testi dei manoscritti – e, in seguito, delle *chansons de geste*, tanto che si è in passato perfino parlato di "civiltà giullaresca" con riferimento alla cultura letteraria del Medioevo²³. Il motivo iconografico è stato letto come espressione del crescente fenomeno di

²⁰ Un'ampia ricognizione è stata effettuata da M. DI GIOVANNI, *Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo*, in *Il Romanico...* cit., pp. 164-180.

²¹ W. DEONNA, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, ed. Milano, 2005, pp. 76-77, 93; C. FRUGONI, *La rappresentazione dei giullari...* cit.

²² *Ivi*, p. 125.

²³ S. BATTAGLIA, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, 1965, pp. 63-89. È attestata la consuetudine dei giullari di recitare testi agiografici anche al di fuori dei contesti ecclesiastici. Si veda E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, 1960, p. 258, che cita anche dei casi in cui fu proprio la recitazione di leggende agiografiche da parte di giullari a destare la vocazione religiosa di alcuni santi.

laicizzazione culturale anche quando esso compare nei grandi complessi scultorei delle cattedrali della Francia meridionale del XII secolo²⁴.

Col passare del tempo, quindi, le acrobazie cominciarono ad essere considerate un'umile forma di preghiera. Lo stesso Bernardo di Chiaravalle giunse a paragonare la vita dei religiosi a un gioco umiliante, ma gradito al Signore e descrisse se stesso come un equilibrista che, a testa in giù e piedi in su, "*praeter humanum usum stant manibus vel incedunt, et sic in se omnium oculos defugunt*", immagine, questa, che sembra fedelmente tradotta dalla coppia di acrobati del tralcio di San Rufino. All'inizio del Duecento, il ricorso alla metafora del giocoliere che, proprio per la scarsa considerazione di cui godeva il suo mestiere, divenne espressione di umiltà, di offerta di se stessi al Signore, fu ripresa in una serie di leggende, come quella del menestrello di Notre-Dame che offre le sue acrobazie alla Vergine in segno di devozione.

Alla luce di queste considerazioni, e benché la rappresentazione dei giullari, laddove non manifestamente collegata a un significato positivo, venga generalmente connessa alla sfera del peccato e del demoniaco, non è affatto improbabile che *saltatores* e *ioculatores* scolpiti sulle facciate romaniche delle chiese non veicolino piuttosto un messaggio di gioia e armonia. Molto problematica si è rivelata la lettura dei rilievi che animano la modanatura torica in travertino che delimita il portale. La complessità delle singole scene raffigurate e, in alcuni casi, il loro cattivo stato di conservazione impediscono di attribuire un preciso significato ad ognuna di esse e giungere, così, a decifrarne il programma complessivo. Si può però concordare con l'Elisei riguardo la possibilità di individuare nei bassorilievi un riferimento alle tre diverse condizioni della vita umana. La prima, vissuta nel peccato, sarebbe simboleggiata dalle belve scolpite nella parte inferiore. La consunzione della superficie lapidea rende necessario accogliere con l'opportuna prudenza l'identificazione, avanzata da Franco Prosperi, con la mangusta (o icneumone)²⁵ dell'animale che lotta contro un grifone in basso a sinistra (**fig. 91**). Non si può infatti escludere che si tratti più semplicemente di un leone o di una pantera. Un'analoga considerazione vale per le due bestie, una sovrapposta

²⁴ N. KENAN-KEDAR, *Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque*, in "Cahiers de civilisation médiévale", XXIX, 1986, pp. 311-330.

²⁵ Nel Medioevo la mangusta era un vero e proprio animale domestico, vista la sua capacità di cacciare i topi e i serpenti. La sua avversione per questi ultimi, in particolare, è alla base della simbologia positiva che i *Bestiari* le attribuiscono. Secondo un'altra interpretazione, però, le manguste alluderebbero a coloro che, pur avendo ricevuto la parola divina, l'hanno rigettata. Con la mangusta sembra potersi identificare l'icneumone descritto dal *Physiologus*, dove si dice che l'animale, per lottare contro il drago, si ricopre di fango, così come Cristo, per salvare l'umanità, avrebbe assunto natura umana. F. MCCULLOGH, *Medieval Latin...* cit., p. 186; M. P. CICCARESE, "*Formam Christi...*" cit., p. 580.

all'altra, rappresentate in basso a destra, assimilate a una coppia di lontre²⁶. Ad ogni modo, questi grovigli di animali feroci intenti a mordersi vicendevolmente formano “una catena di reciproco tormento che vuole metterne in risalto l'irrazionale ferocia”²⁷.

Al di sopra dei due draghi contrapposti, è raffigurato isolato un essere fantastico che lo stesso Prospero qualifica come una manticora (**fig. 98**). In effetti, il volto umano, barbuto, le zampe leonine e la coda di scorpione ritornano puntualmente nelle descrizioni di questo demone, dalle origini asiatiche, contenute nelle fonti letterarie, prime fra tutte quel *Bestiario moralizzato* a cui fa riferimento lo studioso²⁸, dove viene associata alla superbia, all'invidia, ma soprattutto alla doppiezza²⁹. Accostando però il rilievo assisiato alla manticora effigiata sulla Colonna dei Mostri del Priorato di Souvigny³⁰, dove è inciso anche il suo nome (**fig. 99**), si nota che quest'ultima è sprovvista di ali. Inoltre, l'esemplare francese, così come quello inserito nel tralcio dello stipite sinistro della Porta della Pescheria a Modena, non rispecchia la descrizione del mostro fornita dalle fonti ed elimina la coda di scorpione.

Nell'iconografia della creatura che appare sul portale umbro si riscontrano molte affinità anche con il tipo di arpia-lamia, raffigurato ad esempio su un piccolo pannello musivo a tessere bianche e nere proveniente dalla chiesa dei Santi Vittore e Corona a Grazzano Badoglio (Monferrato, **fig. 100**) e su un frammento del mosaico pavimentale della navata centrale della chiesa di San Giovanni Evangelista a Ravenna, datato 1213 (**fig. 101**)³¹.

I testi medievali individuano nella Lamia un essere mostruoso divoratore di fanciulli e capace di condurre l'uomo alla rovina tramite le arti della seduzione. Essa diventa pertanto metafora delle meretrici, ma anche degli ipocriti, per via del suo aspetto ambiguo. Siccome si ciba di

²⁶ F. PROSPERI, *Gioacchino...* cit., p. 280.

²⁷ F. GANDOLFO, *Una abbazia molisana e il suo programma decorativo: Santa Maria della Strada presso Matrice*, in *Le vie del Medioevo*, atti del Convegno internazionale (Parma, 28 settembre- 1 ottobre 1998), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2000, pp. 208-222, in particolare p. 218.

²⁸ Si tratta di un componimento risalente alla metà del Duecento o addirittura al secolo successivo. È noto anche come *Bestiario eugubino* perché l'unico codice che lo conserva è stato scoperto in una biblioteca privata di Gubbio e attribuito, in un primo momento, a un copista locale, prima di essere ricondotto all'area di Città di Castello. F. SEMI – L. ROTA, *I bestiari medievali eugubino e marciano*, in “Ateneo Veneto”, 1987, CLXXIV, pp. 19-51; L. MORINI, *Bestiari...* cit., pp. 489-491.

²⁹ Sull'iconografia della manticora, P. CAROFANO, *Monstrorum compendium: sulle fonti letterarie della manticora*, in *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, catalogo della mostra (Caraglio, 26 febbraio - 5 giugno 2011), a cura di A. COTTINO, A. D'AGLIANO, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 28-31.

³⁰ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté du moyen Age en France*, Strasbourg, 1961, p. 194 ; S. DAMIEN, *Le fragment de “la colonne de Souvigny” et les colonnes de la connaissance*, in *Medioevo. Immagini e ideologie...* cit. pp. 260-269.

³¹ L. PASQUINI VECCHI, *Arpie, sirene e melusine nei pavimenti musivi dell'Italia meridionale*, in Atti dell'VIII colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Firenze, 21-23 febbraio 2001), a cura di F. GUIDOBALDI - A. PARIBENI, Ravenna, 2001, pp. 469-480.

neonati, è talvolta assimilata al mondo secolare che uccide i propri figli attraendoli coi propri vizi³².

Nei *Bestiari* le Arpie o Lamie sono connotate da testa femminile e corpo di uccello. In tal modo esse sono puntualmente ritratte sul mosaico pavimentale della cattedrale di Pesaro (fine XII-inizi XIII secolo) e sui capitelli a sinistra del portale maggiore dell'abbazia di San Clemente a Casauria. In quest'ultimo caso però si tratta di creature per metà uomo e metà uccello, dal volto barbuto. Può darsi che questa metamorfosi maschile dipenda dall'ibridismo che caratterizza la Lamia fin nelle sue multiformi raffigurazioni antiche e nelle fonti letterarie che ne hanno tramandato la memoria. Analizzando la decorazione scultorea del complesso abruzzese, realizzata per volontà dell'abate Leonate a partire dal 1176, Francesco Gandolfo³³ notava come questo mostro fosse particolarmente diffuso tra la fine del XII secolo e gli inizi del seguente, riscontrandosi pure nel Lazio, sulla lunetta dell'ingresso laterale sinistro di Santa Maria Maggiore a Tuscania e su quella dell'ospedale di Capranica, databili non oltre il primo decennio del Duecento³⁴.

Nei due esempi a mosaico di Grazzano Badoglio e di Ravenna, l'aggiunta della coda serpentiforme, simile a quella che caratterizza la scultura assiate, potrebbe forse giustificarsi in virtù di una contaminazione dell'Arpia-Lamia con la tipologia della Melusina, che nel *Fisiologo* corrisponde alla vipera, dal corpo umano e la coda di coccodrillo. Una variazione analoga si riscontra su una delle formelle dello zoccolo basamentale del portale maggiore del Duomo di Genova, dove sono scolpite due Lamie con la lunga coda intrecciata, identiche al mostro della cattedrale di Assisi³⁵.

Il rilievo di San Rufino si confronta anche con una delle *drôleries* che ornano un Graduale conservato nella Pinacoteca di Spoleto (**fig. 102**). Il codice, datato a cavallo tra XII e XIII secolo, proviene dallo *scriptorium* di Sant'Eutizio, ma è stato attribuito a un miniatore originario della Francia del Nord³⁶. Infine, le stesse caratteristiche presenta anche l'arpia realizzata dall'Antelami su una delle formelle dello zooforo del battistero di Parma (**fig. 103**).

³² L. FABBRI, *La metamorfosi di un mostro. La figura di Lamia dall'antichità all'Ottocento*, in *Monstra. Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. II, a cura di I. BAGLIONI, Roma, 2013, pp. 273-295.

³³ F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...* cit., p. 170.

³⁴ Per Capranica si veda pure C. GUGLIELMI, *Considerazioni sul portale dell'ospedale di San Sebastiano a Capranica*, in "Paragone", 1983, 401-403, pp. 30-47; E. PARLATO – S. ROMANO, *Roma e il Lazio...* cit., pp. 288-289.

³⁵ F. CERVINI, *I portali della cattedrale...* cit., p. 66.

³⁶ F. MASTROIANNI, *I codici liturgici...* cit., pp. 180-181. In nota 6, p. 196 è ricordata l'attribuzione a un miniatore francese da parte di Francesca Manzari.

Ad accomunare la scultura assisiata alle rappresentazioni dell'Arpia-Lamia è infine l'inconfondibile berretto frigio (anche se, a onor del vero, un copricapo simile è sfoggiato anche dalla manticora di Souvigny). Anche quest'ultimo elemento potrebbe essere frutto dell'elaborazione di un tipo iconografico diverso, quello della sfinge che, nella sua variante classica, prevedeva la testa "en crochet"³⁷. Un confronto con i rilievi dell'archivolto proveniente dalla chiesa di Saint-Côme a Narbonne e oggi conservato a New York (Metropolitan Museum of Art, seconda metà del XII secolo, **fig. 104**)³⁸, dove appaiono sia la sfinge che l'arpia, porta però di nuovo a registrare la maggiore affinità della scultura assisiata con la seconda. A prescindere dall'identificazione esatta della creatura raffigurata ad Assisi, ciò che importa qui sottolineare è la notevole ricchezza di repertori figurativi e modelli che lo scultore del portale mostra qui di padroneggiare.

Più comune è il tipo di drago, intento a sbranare una preda, rappresentato in posizione speculare a destra³⁹. Al di sotto di questo, le due bestie in atto di mordersi il collo sono state identificate da Prosperi con due caradri (**fig. 110**). C'è da notare, però, che si tratta di due animali diversi. La testa di uccello di quello in posizione superiore e la lunga coda di rettile potrebbero in effetti farlo identificare come un caradrio⁴⁰. La sua presenza in lotta contro il drago sottostante potrebbe essere stata ingenerata dalla sua confusione con l'aquila con la quale, secondo le fonti, il caradrio condivide la vista portentosa e il volo verso la luce del sole. Queste comuni caratteristiche determinano, a volte, la sostituzione del mitico uccello al rapace impegnato nella suo proverbiale combattimento contro il drago o serpente⁴¹. Si tratta però di una variante molto rara ed è quindi inverosimile che esso venisse raffigurato sulla facciata di una chiesa, dove il suo significato doveva essere immediatamente comprensibile al maggior numero possibile di fedeli, non tutti certamente acculturati. È quindi più probabile che siano qui ritratti due draghi che si azzuffano, soggetto che appare anche sulla facciata del Duomo di Lucca, dove è stato considerato un invito ai cittadini a porre fine al clima di discordia che, in circostanze simili a quelle che si riscontrano ad Assisi negli anni di

³⁷ V. SLOMANN, *Bicorporates. Studies in Revivals and Migrations of Art motifs*, Munksgaard-Copenhagen, 1967, p. 32.

³⁸ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté...* cit., p. 9.

³⁹ Per Prosperi si tratterebbe di un dragone marino, perchè ha il corpo ricoperto di squame, come i due posti a guardia del portale orientale. *Gioacchino da Fiore...* cit., p. 271, nota 48.

⁴⁰ Si veda paragrafo II.1, nota 4, p. 56. Per l'iconografia del caradrio, G. DRUCE, *The Caladrius and its legend, sculptured upon the Twelfth-Century doorway of Alne Church, Yorkshire*, in "The Archaeological Journal", XVIII, 1912, pp. 381-416.

⁴¹ R. WITTKOWER, *Eagle and serpent*, in *Allegory and Migration of Symbols*, New York, 1937, pp. 15-44, in particolare p. 320. Lo studioso cita il caso delle miniature francesi che corredano il testo del *Beatus Vir*, dove l'aquila viene sostituita dal caradrio.

realizzazione della cattadrale, aveva visto contrapposte le due fazioni dei *Milites* e del *Populus*⁴².

Le scene di lotta tra animali rappresentate nella parte inferiore del portale assisiatesi ritrovano anche nelle cosiddette *Bestiensäulen*: colonne decorate a rilievo con bestie feroci che si scontrano, generalmente collocate nelle cripte delle cattedrali tedesche o nei *trumeau* delle chiese francesi, dove la loro stessa posizione allude al mondo sotterraneo, all'abisso infernale⁴³. Questi soggetti si ripetono però anche nel contesto dell'architettura civile, come dimostra l'esempio delle patere veneziane esposte all'esterno di edifici prevelentemente privati. In questo caso, oltre alla loro funzione prettamente decorativa, è stato ipotizzato che fossero caricati anche di un significato apotropaico e moraleggiante. In particolare, il tema dei due rapaci intenti a mordersi il collo o con i colli avvinghiati che ricorre frequentemente su questo genere di manufatti⁴⁴ (oltre che nell'intradosso del primo arcone del portale maggiore della basilica di San Marco nella stessa Venezia) è stato associato all'allegoria della discordia, che doveva essere tenuta al di fuori delle mura domestiche⁴⁵.

Come ha messo in luce Francesca Cristoferi, le otto scenette figurate sovrapposte alle dieci fiere potrebbero alludere al potere salvifico della Chiesa e dei sacramenti⁴⁶. Alla prima sembrano infatti riferirsi le immagini della Vergine in trono (**fig. 105**), secondo il modello della *Sedes Sapientiae*, affiancata da una figura già identificata con san Pietro, per via delle chiavi che regge in mano (**fig. 106**), e quella di David (**fig. 145**), prefigurazione di Cristo. Il sovrano suona una lira, mentre il musico alle sue spalle una viella⁴⁷.

Anche il rilievo con l'*animula* di un santo vescovo defunto trasportata in cielo da un angelo (**fig. 107**) dovrebbe essere connessa alla santità e all'autorità ecclesiastiche. Sul lato opposto, le due scene di battesimo e l'angelo turibolante (**fig. 108**) alluderebbero piuttosto alla centralità dei sacramenti nella vita del cristiano che aspira alla salvezza.

⁴² G. TIGLER, *Maestri lombardi...* cit., pp. 889-890. Per le analogie riscontrate tra la situazione storica assisiatese e quella lucchese all'inizio del Duecento e i riflessi sui cantieri delle rispettive cattedrali si veda paragrafo II.3, p. 67 nota 36.

⁴³ ID., *Il portale maggiore di San Marco...* cit., p. 90.

⁴⁴ Si veda il catalogo di Alberto Rizzi in Z. ŚWIECHOWSKI – A. RIZZI, *Romanische reliefs von Venezianischen Fassaden*, Wiesbaden, 1982, pp. 35-216.

⁴⁵ G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco...* cit., pp. 107-110. ID., *Scultura medievale a Treviso (VI – XIII secolo)*, in *Treviso e la sua civiltà nell'Italia dei Comuni*, atti del convegno di studio (Treviso, 3 – 5 dicembre 2009), a cura di P. CAMMAROSANO, Trieste, 2010, pp. 267-355, in particolare pp. 311-318.

⁴⁶ F. CRISTOFERI, *La facciata...* cit., p. 106.

⁴⁷ *Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIV secolo*, a cura di P. M. DELLA PORTA-E. GENOVESI, Assisi, 1984, p. 21.

Infine le coppie al sommo dell'arco sono state interpretate, come si è detto, come figure danzanti (**fig. 109**). In particolare quelle a sinistra che si tengono per mano e si reggono su una gamba sola sembrano effettivamente colte durante l'esecuzione di un ballo. Quelle a destra, però, hanno le braccia incrociate e si tirano le vesti. Il loro atteggiamento è più simile a quello di persone che litigano gesticolando (*altercatio*), e ricorda la posa dei due personaggi che bisticciano raffigurati lungo la zoccolatura del portale centrale di Notre-Dame a Parigi (1200-1210 ca.), come *exemplum* opposto alla personificazione della Concordia scolpita sul livello immediatamente soprastante⁴⁸. Allo stesso modo, i quattro gruppi di san Rufino potrebbero quindi alludere alle diverse condizioni di conflittualità e armonia, invitando gli spettatori a coltivare la condizione di pace che si era raggiunta in città con la fine della guerra civile.

Per quanto riguarda le figure che ballano, potrebbe a prima vista sembrare inusuale la loro rappresentazione in corrispondenza dell'accesso principale di una cattedrale, considerato l'atteggiamento profondamente contrario da parte della Chiesa rispetto a questo tipo di manifestazioni. Ma, così come nel caso dei giullari, c'è da registrare una disparità tra la posizione ufficiale del clero e la tolleranza manifestata nelle occasioni quotidiane. Le danze, così come le esibizioni degli acrobati, venivano praticate durante le principali festività religiose, persino all'interno degli edifici sacri. Soltanto per rimanere ad Assisi, si potrebbe menzionare la Compagnia di *tripudiantes* dedicata a san Vetturino, che aveva sede nella chiesa di San Pietro e che animava con le sue danze le strade della città nei giorni di festa⁴⁹.

Concludendo, i rilievi della modanatura potrebbero esprimere un messaggio didascalico direttamente legato alle circostanze storiche in cui vide la luce la facciata della cattedrale. Non è escluso che la successione dei tre stadi (lotte tra animali, celebrazione della liturgia, coppie che danzano o si azzuffano) si riferisca alle vicende vissute dai cittadini di Assisi che, all'inizio del Duecento, avevano vissuto la guerra tra i *boni homines* e gli *homines populi* per poi raggiungere una condizione di armonia, sugellata dal Patto di Concordia del 1210. Secondo questa lettura, le figure al vertice del portale potrebbero alludere alla pace e all'ordine sociale che erano tornati a caratterizzare la vita quotidiana, scandita dalla liturgia e dalla celebrazione dei sacramenti, e quindi fondata anche sui valori della spiritualità cittadina

⁴⁸ W. SAUERLÄNDER, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris*, in *Cathedrals and sculpture*, 1, London, 1999, pp. 67-193. Un'analoga interpretazione è stata fornita per le figure dei dispettosi putti che si spingono e si azzuffano nell'spirale del tralcio scolpito lungo il fronte del primo arcone del portale maggiore di San Marco a Venezia (1265 ca.). G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco...* cit., pp. 140-141.

⁴⁹ A. FORTINI, *Nova Vita...* cit., vol. I, pp. 165-168.

di cui era garante l'autorità ecclesiastica. Una simile alternanza tra scenette con personaggi in atteggiamento bellicoso o amichevole, che alludono alla concordia civile e al rifiuto della violenza, e soggetti tratti dal repertorio faunistico, che rimarcano la simbologia dei singoli episodi raffigurati (tra i quali ritorna anche quello degli uccelli dai colli intrecciati che abbiamo già citato a proposito delle patere veneziane e dei due draghi assisiati che si mordono), si rintraccia nel programma iconografico svolto da un ciclo di affreschi, quasi del tutto perduto, che correva lungo il cornicione marcapiano del Palazzo della Ragione a Treviso, realizzato tra il 1265 il 1270. I soggetti ci sono noti grazie a una serie di acquerelli tardo-ottocenteschi conservata nel locale Museo Civico ed è da sottolineare il fatto che essi furono scelti per decorare l'esterno di un palazzo dove si avvicendarono podestà provenienti da varie parti d'Italia e che quindi attingevano a un repertorio comune di *exempla*⁵⁰.

Si è già detto che la chiave di volta è occupata dalla rappresentazione di un serpente avvolto su se stesso (**fig. 109**). Benchè si tratti di un animale tradizionalmente caricato di un significato negativo, la posizione privilegiata assunta in questo caso ne suggerisce una diversa lettura. Il rettile che inghiotte la coda formando una figura circolare, anche detto “uroburo”, viene considerato un simbolo della ciclicità del tempo e dell'eternità⁵¹. La sua collocazione al vertice della narrazione che si estende lungo l'intera superficie del cordolo in travertino potrebbe quindi comunicare un'idea di fine e di inizio, svolgendo quindi la medesima funzione rivestita, ad esempio, dalla figura di Giano bifronte posizionato alla sommità del tralcio che circonda il portale del Duomo di Modena mentre regge l'estremità dei racemi che da lui si dipartono⁵². Quest'interpretazione è confortata anche da un passo del *Fisiologo* che attribuisce al serpente un significato positivo: “Quando invecchia (il serpente)... rimane digiuno quaranta giorni e quaranta notti, finchè la sua pelle non diventa floscia, e cerca una stretta fessura nella roccia, vi penetra...si sbarazza della spoglia e ridiventa giovane. Allo stesso modo anche tu, uomo, se vuoi sbarazzarti della vecchia spoglia del mondo, attraverso la via stretta e angusta, mortifica il tuo corpo... perché stretta è la porta e angusta la via che

⁵⁰ E. COZZI, *La decorazione pittorica medievale nel Palazzo dei Trecento e nei palazzi pubblici di Treviso*, in *Il Palazzo dei Trecento a Treviso*, a cura di G. DELFINI – F. NASSUATO, Milano, 2008, pp. 75-97.

⁵¹ Il serpente era venerato già presso gli Egizi come simbolo di rigenerazione e rinnovamento della vita, in ragione del fatto che muta la pelle. E. P. EVANS, *Animal symbolism...* cit., p. 116; L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. II, p. 450.

⁵² E. CASTELNUOVO, *Flores cum belvis...* cit., p. 453.

conduce alla vita eterna”⁵³. L’ultimo passo, ispirato a un brano di Matteo (7, 14), mi sembra possa giustificare abbastanza bene la presenza del serpente sulla sommità del principale accesso alla cattedrale cittadina.

La presenza del serpente in chiave di volta potrebbe essere posta a confronto con l’eccentrica decorazione del portale sinistro del Duomo di Osimo (**figg. 171-172**), il cui ampliamento fu compiuto all’epoca del vescovo Gentile (1177-1205) e realizzato da maestro Filippo, che nel 1191 incise il suo nome su un’iscrizione della cripta⁵⁴. Alla cattedrale si accede da un doppio ingresso: quello a destra, plasticamente più ricco, ha stipiti scolpiti con un tralcio animato, che ritorna anche nella ghiera dell’arco più esterno. Su quello interno si susseguono invece personaggi dell’Antico e del Nuovo Testamento. A sinistra, invece, lungo il profilo del portale si snodano i corpi di due serpenti che si affrontano sopra la chiave di volta con le fauci spalancate contendendosi una mela, mentre le loro code si raccolgono a spirale a livello del pavimento. Ad Osimo però è più facile attribuire alla rappresentazione delle due serpi un’accezione negativa, con riferimento alle forze terrestri e maligne in contrapposizione con lo spazio sacro interno, ma soprattutto con il messaggio positivo, allusivo della salvezza umana, veicolato dalle raffigurazioni del portale a destra. La contrapposizione tra bene e male che ad Osimo è bipartita tra i due accessi, in San Rufino si concentra invece soltanto nel portale centrale, con uno sviluppo verticale che sembra riservare ai rilievi con simbologia negativa la parte inferiore e a quelli prevalentemente positivi la ghiera superiore. Per questo motivo risulta difficile attribuire un medesimo significato alle raffigurazioni dei rettili di Osimo e di Assisi.

La ricca decorazione del portale centrale costituisce un’efficace trasposizione plastica di quel fenomeno, sviluppatosi in modo analogo e parallelo nella decorazione miniata, che prevede una sistematica complicazione dell’iniziale a struttura figurata, zoomorfa o antropomorfa, interpretata spesso in schemi così articolati da rappresentare quasi una storia a se stante. Nel corso del secolo XII, le illustrazioni erano infatti passate da una libera disposizione all’interno del codice ad una distribuzione ritmica, tesa a far risaltare passaggi del testo ben precisi, allo stesso modo in cui le sculture erano chiamate ad evidenziare i punti strutturali

⁵³ Anche Ugo da San Vittore, parlando della capacità del serpente di ringiovanire, afferma: “Cristo è la stretta fessura, cioè la porta attraverso la quale noi raggiungeremo il regno di Dio”. F. MASPERO – A. GRANATA, *Bestiario...* cit., pp. 388-390.

⁵⁴ Per la cattedrale di San Leopardo a Osimo si veda C. GRILLANTINI, *Il Duomo di Osimo nell’arte e nella storia*, Pinerolo, 1965; E. PIRANI, *L’autore del Duomo di Osimo ed il problema della sua identità col maestro comacino Filippo operante ad Ancona agli inizi del ‘200*, in “Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria della Marche”, 102, 1997, pp. 309-452.

dell'architettura delle cattedrali. Le analogie tra i due *medium*, come si è già avuto modo di notare, riguardano anche il repertorio ornamentale.

Nella miniatura romanica umbra, una delle soluzioni più originali adottate dai decoratori, probabilmente derivata dall'ambito romano, è quella della A composta da due uccelli con i colli intrecciati, motivo evocato anche sul cordolo di travertino della cattedrale di Assisi (**fig. 110**) dai due mostri intenti a mordersi, di cui abbiamo già specificato le implicazioni moraleggianti. Si possono citare, a titolo di esempio, i casi del codice agiografico, ricondotto allo *scriptorium* di Sant'Eutizio a Preci, della Biblioteca Vallicelliana di Roma (Tomo XXVI, **fig. 111**), databile al terzo quarto del XII secolo, del Leggendario di San Felice di Narco, datato 1194 e realizzato nello stesso *atelier* (Spoleto, Archivio Capitolare, Cod. I/II, **fig. 112**), e del Passionario di San Brizio (Spoleto, Archivio Capitolare, Cod. III, **fig. 113**), risalente agli inizi del Duecento⁵⁵.

IV.2 La lunetta centrale

In un ampio studio effettuato attraverso il vaglio delle fonti duecentesche e dedicato alla ricostruzione del vocabolario utilizzato da san Francesco a proposito delle classi sociali, Jacques Le Goff notava come il poverello d'Assisi si riferisse spesso alla Madonna come madre di Cristo, essendo il suo modello sociale per eccellenza quello familiare⁵⁶. Osservando la lunetta che sovrasta l'accesso della cattedrale cittadina, non sarà difficile immaginare quale fosse la solenne immagine della Vergine ad aver ispirato questo linguaggio (**figg. 114, 144**). È appunto dall'analisi del motivo di Maria regina allattante che converrà prendere le mosse per analizzare l'iconografia generale del gruppo scultoreo. C'è anzitutto da rilevare che l'elaborata decorazione del suo abito la qualifica come *Sponsa*, sulla base di un modello che si riscontra anche nel mosaico absidale di Santa Maria in Trastevere (1140 ca.). In quest'ultimo lo sfarzoso vestito della Madonna è stato messo in relazione con un passo del

⁵⁵ Su questi codici, si veda E. B. GARRISON, *Studies in the history of Mediaeval Italian painting*, vol. IV, Florence, 1962, pp. 116, 218-229; G. BIGALLI LULLA, *La miniatura umbra al tempo di San Francesco*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, a cura di F. PORZIO, Perugia, 1982, pp. 304-309; E. LUNGHI, *Problemi della miniatura medievale in Umbria*, in *Quando Spoleto era romanica*, catalogo della mostra (Spoleto, 30 giugno- 29 luglio 1984), a cura di C. FRATINI, Roma, 1984, pp. 85-94; G. CORSO, *Il "Maestro del Breviario di Sant'Eutizio"*... cit.; EAD., *Miniatura romanica in Umbria*... cit., pp. 275-290.

⁵⁶ J. LE GOFF, *Le vocabulaire des catégories sociales chez saint François d'Assise et ses biographes du XIII siècle*, in *Ordres et classes. Colloque d'histoire sociale*, Paris, 1973, pp. 93-123, in particolare p. 102.

Salmo 44 (*Astiti Regina a dextris tuis/in vestito deaurato, circumdata varietate*)⁵⁷, inducendo a interpretare il gruppo centrale del mosaico romano come una raffigurazione allegorica, in cui la Vergine sposa e il Cristo sposo diventano immagini della Chiesa e alludono alla missione salvifica dell'Incarnazione, concetto palesato, ad Assisi, anche attraverso la rappresentazione della *lactans*.

In Umbria, il tema della regalità di Maria si trova espresso già in un disegno contenuto in un commento biblico della Biblioteca Capitolare di Perugia, datato entro il 1138⁵⁸. Soggetti di questo tipo sono particolarmente ricorrenti nel corso del XII secolo, quando la speculazione teologica tende a caldeggiare una maggiore umanizzazione dei misteri religiosi e, quindi, conferisce una particolare attenzione alla Vergine: ne sono prova il numero grandissimo di testi e il crescente ricorrere di iconografie mariane nel corso di questo periodo, soprattutto in Francia. Appunto la lunetta del portale del priorato borgognone di Anzy-le-Duc, oggi ricoverata presso il museo di Paray-le-Monial (ultimo quarto del XII secolo, **fig. 115**), potrebbe costituire un importante precedente per la raffigurazione di San Rufino. Proprio come nell'esemplare francese, la Vergine allattante, che allude all'unione di Padre e Figlio e al mistero dell'Incarnazione, si associa al tema dell'Ascensione di Cristo – rappresentato in una mandorla – e alla sua *parusia* apocalittica⁵⁹. È infatti nell'*Apocalisse* (XII, 1-6) che viene descritta una donna intenta a nutrire un bambino, vestita di sole e con la luna ai propri piedi, identificata con la Madonna nutrice. La *Virgo lactans* assume, in questo contesto, il ruolo di

⁵⁷ G. A. WELLEN, *Sponsa Christi. Het absismozaïek van de Santa Maria in Trastevere te Rome en het Hooglied*, in *Feestbundel F. van der Mer*, Amsterdam, 1966, pp. 148-159. Sul mosaico romano, si veda pure P. VERDIER, *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal, 1980, pp. 41-47; E. PARLATO – S. ROMANO, *Italia Romanica. Roma e il Lazio...* cit., pp. 89-92; D. KINNEY, *The Apse Mosaic of Santa Maria in Trastevere*, in *Reading Medieval images*, ed. by E. SEARS-T. K. THOMAS, University of Michigan, 2002, pp. 19-26. La nascita dell'iconografia della Vergine in trono (staccatasi forse dal contesto narrativo dell'*Adorazione dei Magi*) va ricondotta nell'ambito dell'eresia monofisita, che interpretava gli attributi di regalità conferiti alle rappresentazioni della Madonna come un simbolo della sua divinità, e quindi come una riprova della natura squisitamente divina (la sola da essi riconosciuta) di Gesù. Ma l'esaltazione della figura della Vergine in quanto Regina e Sposa di Cristo è presente tanto nella patristica orientale che in quella occidentale. Nel VI secolo, la rappresentazione della Vergine come imperatrice compare per la prima volta a Roma in Santa Maria Antiqua e questo soggetto conoscerà in ambito romano una notevole fortuna, per poi trasmigrare anche in Italia meridionale. M. P. DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria e altre icone medievali*, Messina, 1992, pp. 87-136. Si veda pure S. CHIODO, "Maria Regina" nelle opere di Margarito d'Arezzo, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20 – 24 settembre 2005), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2007, pp. 598-603.

⁵⁸ Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 3, f. Bv. Si veda F. GANDOLFO, *La pittura nell'Umbria meridionale e gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, a cura di G. TAMANTI, Napoli, 2003, pp. 117-144, in particolare p. 119, 140-141, nota 13, con bibliografia precedente.

⁵⁹ L'iconografia della lunetta di Anzy-le-Duc è stata interpretata alla luce degli scritti di S. Odillon, quinto abate di Cluny, che si era ispirato al pensiero di Gregorio Magno per illustrare le conseguenze della Natività. Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Genève, 1969, p. 82.

mediatrice, di colei a cui l'umanità si rivolge per ottenere misericordia e a cui Cristo non può negare indulgenza⁶⁰. La funzione protettiva svolta da Maria giustifica la sua identificazione come *Mater Ecclesiae*, madre della Chiesa, il luogo fisico e spirituale che riunisce tutti i fedeli, la casa di Dio e dei figli di Dio, attributo che chiarisce la presenza dell'immagine della Madonna sul portale di accesso alla cattedrale cittadina. Accanto a lei, l'immagine di Cristo che ostenta un libro aperto sembra completare la traduzione visiva del passo di Luca (11, 27-28): "Una donna alzò la voce in mezzo alla folla e disse: "Beato il ventre che ti ha generato e le mammelle da cui hai preso il latte". Egli disse: "Beati piuttosto coloro che ascoltano la parola di Dio e la osservano". L'allattamento al seno è per Cristo l'adempimento della volontà di Dio, nella dimostrazione della sua vera umanità. I riferimenti all'Apocalisse indurrebbero inoltre a identificare la figura del santo a sinistra con san Giovanni piuttosto che con san Rufino, come è stato spesso ripetuto. C'è infatti da notare che il personaggio non reca alcun attributo che alluda alla sua carica episcopale, mentre il volto giovane e imberbe, la lunga tunica e il volume che stringe al petto ben si adattano alla rappresentazione di un evangelista. L'adozione del tipo della *Galaktotrophousa* è ancora abbastanza rara in Italia a queste date e viene forse preceduta soltanto dal molto restaurato mosaico di facciata di Santa Maria in Trastevere, datato intorno al 1200⁶¹ e considerato come il primo esempio di *Maria Lactans* nell'arte occidentale dopo le opere del periodo paleocristiano. Ad Assisi, tuttavia, rispetto ai precedenti francesi e romani appena discussi, il tema generale è complicato dall'associazione dei due tipi iconografici: quello della *lactans* e quello di Maria sposa e regina. Le due tipologie non si trovano collegate neppure sulla lunetta, riutilizzata e risalente al 1131, della fronte meridionale della chiesa di Santa Maria la Real a Sanguesa, posta sul cammino lungo

⁶⁰ A questo proposito è d'obbligo citare i versi pronunciati dalla Vergine nell'*Inno sulla Natività di Cristo* composto da Romanus il Melodista (*Inni*, X, 23) nel primo quarto del sesto secolo: "Non sono semplicemente tua madre, Signore misericordioso, non a questo scopo ti allatto; ma ti prego a nome di tutto il genere umano. Mi hai fatta voce e vanto di tutta la mia razza: per il mondo che hai creato sono una potente protezione, un bastione e un supporto. Quelli che furono cacciati dal Paradiso terrestre mi considerano colei che li farà tornare". Su questo testo e sulla raffigurazione della Vergine che intercede all'esterno dei portali, d'origine bizantina, si veda M. FRAZER, *Church doors and the gates of paradise: Byzantine bronze doors in Italy*, in "Dumbarton Oaks Papers", 27, 1973, pp. 145-162.

⁶¹ A. CUTLER, *The Cult of Galaktotrophousa in Byzantium and Italy*, in "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXVII, 1987, pp. 335-350. La più antica immagine della *Virgo Lactans* dell'arte occidentale si ritrova a Roma, nelle Catacombe di Santa Priscilla (II secolo). Sopra di lei, il profeta Isaia indica la stella che simboleggia l'Incarnazione. In seguito, a fronte di un costante richiamo nei testi teologici e liturgici, si registra una forte discontinuità nella rappresentazione di questo tema fino all'XI secolo. Per le origini dell'iconografia della *Galaktotrophousa* si veda pure V. LASAREFF, *Studies in the iconography of the Virgin*, in "The Art Bulletin", XX, 1938, 1, pp. 26-65; G. P. BONANI – S. B. BONANI, *Maria Lactans*, Roma, 1995.

Santiago⁶². Benché in questo caso l'impostazione iconografica sia molto simile a quella di Anzy-le-Duc, al di sotto di Cristo è rappresentata la Vergine che non è intenta ad allattare il Figlio, ma che sfoggia una grossa corona che ne chiarifica il suo rango. È possibile rintracciare la stessa impostazione a Narni, in un frammentario affresco che orna l'arco trionfale del Duomo di San Giovenale datato 1236, che rappresenta Cristo in una mandorla circondato dai Quattro Viventi e, nel livello sottostante, la Madonna che ostenta una vistosa corona (**fig. 116**). Il dipinto, che forse apparteneva ad una più vasta composizione, è stato riferito all'ambito spoletino e rappresenta una delle pochissime testimonianze pittoriche umbre della prima metà del XIII secolo databili con certezza. In questo caso, però, non possiamo sapere se il tema fosse associato a quello della *Galaktotrophusa* come ad Assisi⁶³.

Il collegamento tra i due tipi iconografici potrebbe essere stato suggerito dalle fonti teologiche che evocano l'immagine di Maria come *Sponsa*, primo fra tutti il *Cantico dei Cantici* che rappresenta, allo stesso tempo, il testo che recupera ed esalta il significato dell'allattamento mariano. A questo proposito, un ruolo determinante nella diffusione della Vergine regina allattante potrebbe essere stato svolto dai *Sermoni* di Bernardo di Chiaravalle dedicati all'esegesi del *Cantico*. Ad ogni modo, questa particolare raffigurazione non costituisce un *unicum* nell'arte umbra di questi decenni, registrandosi anche nella *Madonna in trono*, proveniente dalla chiesa di Santa Maria in Graiano a San Pio Fontecchio (L'Aquila, oggi Museo Nazionale, **fig. 117**), ma riferita all'ambito di Alberto Sozio⁶⁴. A differenza di questa tavola (e del gruppo di dipinti abruzzesi di analogo soggetto conservati presso il Museo Nazionale dell'Aquila, tra cui andrà almeno citato l'affresco staccato dalla chiesa dei Santi Crisante e Daria di Filetto di Assergi, per le affinità iconografiche, oltre che cronologiche, con la lunetta di Assisi, che includono anche la ricca decorazione della veste delle due basilisse, **fig. 118**), la Vergine assisiata regge il Bambino sulla sinistra, distaccandosi dai modelli laziali (il mosaico della facciata di Santa Maria in Trastevere, ma anche l'affresco con la *Vergine in trono tra santi* della cripta del Duomo di Anagni) con cui invece l'icona abruzzese è stata

⁶² F. GANDOLFO, *La facciata scolpita...* cit. p. 138.

⁶³ C. FRATINI, *I dipinti della Cattedrale di San Giovenale dal XIII secolo al primo Quattrocento e il "contesto pittorico narnese" del tardo Medioevo*, in *La cattedrale di Narni...* cit., pp. 201-225, in particolare pp. 204-207.

⁶⁴ M. VITTORINI, *Madonna di Ambro*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, catalogo della mostra (Trento, 4 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), a cura di L. ARBACE, Torino, 2010, pp. 51-55.

messa in relazione⁶⁵. In realtà, questo collegamento si basa soltanto sulla posizione a destra del piccolo Gesù, perché la contaminazione della *Galaktotrophousa* con il tipo di Maria regina, che caratterizza il rilievo di Assisi e le basilisse abruzzesi, non si riscontra nei citati esempi di ambito romano, che mostrano la Vergine in abiti tradizionali e priva di corona. Questa connessione si ritrova piuttosto in una serie di dipinti di analogo soggetto di provenienza campana, recentemente datate alla metà del Duecento, come la *Madonna in trono allattante* di Montereale (L'Aquila, Museo Nazionale, **fig. 119**)⁶⁶ e quella detta “di San Guglielmo” a Montevergine⁶⁷, a cui la lunetta assisiata risulta particolarmente vicina anche per la collocazione del Bambino a sinistra. Le tavole campane sono state definite tarde derivazioni di un perduto prototipo iconografico d'origine meridionale, che andrà pertanto considerato alla base della diffusione del modello della Vergine regina allattante, tramandato dal rilievo del Duomo di Assisi e dalle testimonianze pittoriche abruzzesi (contagiate, però, anche dalla matrice laziale). La particolare raffigurazione di Maria sul portale di San Rufino, in conclusione, può essere considerata come la trasposizione in pietra di un modello pittorico già diffuso all'inizio del Duecento⁶⁸.

Ad ampliare l'interpretazione dell'iconografia di Maria/*Mater Ecclesiae* interviene anche la raffigurazione del sole e della luna, rispettivi attributi di Cristo e della Vergine⁶⁹. Per san Girolamo, infatti: “Così come la luna è illuminata dal sole, la Chiesa è illuminata dal sole della Giustizia”.

Estremamente diffuso risulta il motivo della maschera da cui si dipartono racemi che decora l'iride che circonda la figura di Cristo in trono (**fig. 114**). Anche in questo caso, gli esempi

⁶⁵ V. LUCHERINI, *Un raro tema iconografico nella pittura abruzzese del Duecento: la Madonna regina allattante*, in *Medioevo. I modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2002, pp. 682-687.

⁶⁶ L. ARBACE, *Madonna del Latte*, in *Antiche Madonne...* cit., pp. 58-59.

⁶⁷ F. BOLOGNA, *Le tavole più antiche e un ex voto del XV secolo*, in *Insedimenti verginiani in Irpinia*, a cura di V. PACELLI, Cava dei Tirreni, 1988, pp. 119-124; F. GANDOLFO – G. MUOLLO, *Arte medievale in Irpinia*, Roma, 2013, pp. 178-186.

⁶⁸ La lunga persistenza di questo tema iconografico in Umbria è documentata da una *Madonna* lignea conservata presso la Collezione Acton di Firenze (**fig. 120**). In questo caso, l'attributo regale della corona è esteso anche al Bambino. La scultura è riferibile a una maestranza umbra attiva nella seconda metà del XIII secolo ed è confrontabile con la *Madonna con Bambino in trono* del Museo del Tesoro di San Francesco ad Assisi (P. SCARPELLINI, *Scheda n. 14*, in *Il tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, Assisi-Firenze, 1980, pp. 61-62) e con quella del Bargello, con le quali s'apparenta per la posizione del Bambino sulla gamba sinistra della Madre.

⁶⁹ Su questo punto, si veda W. ANGELELLI, *Iconografia della Madonna con bambino nel Medioevo: esempi tra Roma, Lazio e Umbria meridionale*, in *Arte sacra nell'Umbria meridionale. Sguardo d'insieme*, vol. II, a cura di G. CASSIO, Terni, 2007, pp. 7-26, in particolare pp. 23-24.

provenienti dalla produzione miniata sono innumerevoli⁷⁰. Limitando i confronti ai prodotti della coeva plastica monumentale dell'area artistica qui presa in esame, si può citare la lunetta del portale dell'ospedale di San Sebastiano a Capranica⁷¹, ornata da un fittissimo tralcio abitato che spunta dalle fauci spalancate di un mascherone posto al vertice della composizione.

Resta da chiarire il significato delle tre piccole teste (le due femminili ai lati del trono di Maria e quella maschile tra Cristo e il probabile san Giovanni) alla base della lunetta. Senza abbracciare *tout court* l'idea di Prosperi⁷², che vi vedeva i ritratti di Costanza d'Altavilla, Enrico IV e del *protomagister* della cattedrale, potremmo però immaginare che queste raffigurazioni siano in qualche modo connesse ai committenti del cantiere o almeno della decorazione della facciata.

IV.3 I portali laterali

Sulla scia di quanto aveva sostenuto il canonico Elisei, Franco Prosperi e Francesca Cristoferi concordano sull'interpretazione della decorazione dei portali laterali che simboleggerebbero, rispettivamente, il sacramento dell'Eucarestia (a sinistra per chi guarda, **fig. 27**) e del Battesimo (a destra per chi guarda, **fig. 28**). Vero è che nei documenti relativi alla chiesa di San Rufino, l'accesso destro, in virtù della prossimità al fonte battesimale, viene sempre definito "*hostium baptisate*"⁷³. Più che confermare questo rigido schematismo simbolico, tuttavia, l'analisi dell'apparato scultoreo che orna i due ingressi sembra riferirsi più genericamente al potere salvifico dei sacramenti.

La scelta di una coppia di grifoni come custodi del portale sinistro potrebbe giustificarsi alla luce del significato di vigilanza attribuito al mitico animale già nell'antica Grecia, dove veniva considerato l'indomabile guardiano del mondo dei morti, funzione riscontrabile anche nella civiltà etrusca, essendo rappresentato sui sarcofagi e sulle urne⁷⁴. Stessa funzione era

⁷⁰ Un elenco degli esemplari più notevoli in cui è adottato questo motivo iconografico è fornito da C. GUGLIELMI, *Considerazioni...* cit., p. 38.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² F. PROSPERI, *Gioacchino...* cit., pp. 35-37.

⁷³ C. CENCI, *Documentazione...* cit., vol. I, p. 241.

⁷⁴ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. I, p. 524.

riconosciuta ai draghi che a San Rufino sorvegliano l'accesso destro e che, stando alle fonti medievali, avevano la capacità di non chiudere mai gli occhi, proprio come i leoni⁷⁵.

Le due lunette scolpite presentano il classico tema, derivato dall'arte paleocristiana, delle coppie di animali disposte ai lati di un *cantharos* (figg. 121, 125). Questo motivo iconografico attinge in realtà a fonti estranee all'immaginario religioso, derivando piuttosto dall'arte sassanide, da dove migra in Occidente attraverso l'importazione dei prodotti suntuari, manufatti tessili in prima istanza⁷⁶. Nel corso del XII secolo, stoffe sassanidi, copte, islamiche risultano ampiamente diffuse in Europa e ancor oggi se ne conservano esemplari nei tesori delle cattedrali e nei musei⁷⁷. Radicatosi nel repertorio dei simboli cristiano, questo schema prevede in origine quasi esclusivamente la presenza di cervi, suggerita dal noto passo del *Salmo 42*: “*Quemadmodum desiderat cervus rivos aquarum, ita desiderat anima mea te, Deus*”. Col passare dei secoli tuttavia, grazie all'influsso dell'arte bizantina, la varietà delle specie ritratte in posizione speculare aumenta e si generalizza anche il significato attribuito a questo tipo di composizioni, che vengono comunemente interpretate come le anime che traggono dal sacramento eucaristico la grazia necessaria alla loro vita mondana⁷⁸. Il calice, dunque, diventa immagine dell'Eucarestia o della Chiesa e questo tipo di raffigurazione viene posta sugli accessi degli edifici religiosi a illustrare le parole di Giovanni (10, 9): “Io sono la porta: se un uomo entra attraverso me, sarà salvato... e troverà il pascolo”⁷⁹.

La scelta degli elementi zoomorfi non è casuale: in virtù di una leggenda riportata anche da sant'Agostino, la carne del pavone era ritenuta incorruttibile. Questi uccelli vengono pertanto connessi al tema dell'immortalità e delle resurrezione e come tali costantemente raffigurati sulle lastre mortuarie e nella pittura cimiteriale.

Anche il motivo dei leoni posti di fronte a un cratere è molto diffuso nell'arte funeraria romana. In questo caso, l'associazione tra la belva e l'idea di resurrezione viene suggerita dal

⁷⁵ Ivi, p. 96. Anche nel caso del drago viene ricordata la sua funzione di custode fin dai miti dell'antica Grecia. Un'altra possibile ragione alla base della scelta di questo mostro potrebbe risiedere nella sua associazione col peccato, soggiogato però dalle acque sante del battesimo di Cristo, secondo le parole del Salmo 73 (74): “Tu domini con la tua potenza il mare. Tu hai calpestato le teste dei draghi sulle acque, hai messo sotto i tuoi talloni le teste del drago”.

⁷⁶ O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidentweberei*, Berlin, 1913; M. MIHÁLYI, *Medioevo e seta*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio – 10 aprile 1994), Roma, 1994, pp. 121-124.

⁷⁷ M. SALMI, *Pietre e marmi scolpiti*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I convegno sulle arti minori in Toscana (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Firenze, 1973, pp. 113-120.

⁷⁸ F. BISCONTI – L. DI MARIA, *Temi paleocristiani nei rilievi altomedievali altoadriatici: dagli animali simbolici all'immaginario zoomorfo*, in *Aquileia e le Venezie nell'alto Medioevo*, Udine, 1988, pp. 441-443.

⁷⁹ M. GARVER, *Symbolic Animals of Perugia and Spoleto*, in “The Burlington Magazine”, 32, 1918, pp. 152-160, in particolare p. 157.

Fisiologo (e dai successivi *Bestiari*) che afferma che la leonessa partorisce i cuccioli morti ma questi, dopo tre giorni, vengono riportati in vita dal respiro paterno⁸⁰.

La decorazione degli stipiti e degli architravi, come si è detto, presenta una serie di elementi fitomorfi e zoomorfi racchiusi all'interno di patere o clipei. Anche per la diffusione di questo motivo è stata individuata una stretta dipendenza da manufatti sontuosi provenienti dall'Oriente o a questi ultimi ispirati.

L'*Agnus Dei* nimbato e recante la croce astile al centro dei due architravi trova il suo antico prototipo in alcuni esemplari romani, come il portale di Santa Maria in Cosmedin firmato da *Ioannes de Venetia*⁸¹. Il tema, carico di accezioni antichizzanti, venne riproposto anche sui monumentali accessi di Santo Stefano degli Abissini e di Santa Pudenziana, databili non oltre i primi due decenni del XII secolo.

Attribuire una precisa simbologia ad ognuno dei singoli animali scolpiti sui due portali potrebbe rivelarsi operazione rischiosa e poco proficua, non avendo consapevolezza dell'effettiva capacità di ricezione semantica da parte del pubblico a cui si rivolgevano le sculture della facciata. La lettura di ogni rilievo alla luce di un unico programma decorativo complessivo risulta pertanto, a mio avviso, un tentativo anacronistico e arbitrario. Si può però tentare di individuare quali fossero i significati più comunemente connessi alle diverse specie rappresentate, lasciando magari aperta la possibilità di diverse chiavi interpretative.

Se proprio dovessimo cercare di individuare un *fil rouge* nella decorazione dei due accessi, questo potrebbe rintracciarsi nella più tradizionale iconografia battesimale. Nel portale sinistro, il pesce e il cervo (**fig. 122**) sono animali certamente connessi alla simbologia di questo sacramento. Fin troppo noto è il passo di Tertulliano, che paragona i cristiani ai *pisciculi* che nascono e vivono nell'acqua. Gli fa eco Cipriano, affermando che "è nell'acqua che noi rinasciamo, a immagine del Cristo, nostro Maestro, il Pesce"⁸². Ma anche figure a prima vista del tutto antitetiche, come quelle dei draghi, che nel portale assiate si contrappongono ai due animali acquatici, possono essere lette in chiave battesimale, tenendo presente un passo di sant'Agostino in cui i cristiani sono equiparati ai pesci, costretti a vivere nel mare pericoloso del mondo e a combattere le tentazioni del serpente: "*fides significantur*

⁸⁰ M. PASTOREAU, *Bestiari...* cit., p. 62.

⁸¹ Risalente al 1063, il pezzo fu reimpiegato durante la ricostruzione della chiesa, portata a termine tra il 1118 e il 1119. Al riuso è stato attribuito un valore ideologico, in virtù del suo repertorio antichizzante, in linea con il gusto che caratterizzava le scelte artistiche del coevo panorama romano. F. GANDOLFO, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte...* cit., vol. II, Ferrara, 1985, pp. 515-559.

⁸² L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. II, p. 315.

in pisce, vel propter aquam baptismi vel quod in huius saeculi fluctibus integra est, cuius contrarius est ille serpens” (*Epistole*, 130, 8,16)⁸³.

Per quanto riguarda l’architrave (**fig. 121**), varie sono state le ipotesi sulla raffigurazione delle due aquile che fiancheggiano l’*Agnus Dei*⁸⁴. Per Umberto Gnoli, esse erano un simbolo araldico del ghibellinismo della città⁸⁵, mentre Cruickshank le interpretava come simbolo dell’anima che contempla Cristo⁸⁶. Francesca Cristoferi le ha caricate di un significato negativo, affermando che il messaggio veicolato dai rilievi di quest’architrave sarebbe la vittoria dell’Agnello di Dio sulle forze del male⁸⁷. Questa varietà di letture è dovuta ai molteplici e diversi significati che le fonti patristiche e i *Bestiari* attribuiscono all’aquila⁸⁸. Ad esempio, in virtù della sua capacità di riacquistare la vista e la giovinezza tuffandosi nell’acqua primaverile dopo aver volato verso il sole, essa è generalmente associata al sacramento del Battesimo e per tale motivo si trova spesso raffigurata sui fonti battesimali. Per la sua vista acutissima e per la sua capacità di guardare il sole senza restarne abbagliata, essa divenne emblema di elevazione spirituale. È noto inoltre che i cristiani, recuperando l’antica iconografia imperiale dell’aquila, ne fecero il simbolo della vittoria del Cristianesimo sul paganesimo, e appunto questa è l’interpretazione fornita dall’Elisei⁸⁹. Anche il ruolo di psicagogo rivestito dall’aquila nella mitologia classica venne conservato nella simbologia cristiana.

Per individuare l’esatto significato assunto nel caso del portale di San Rufino, occorrerà pertanto considerarne la stretta associazione con l’Agnello di Dio. A questo proposito, è interessante notare che due aquile campeggiano pure sull’accesso sinistro di Santa Maria Impensole a Narni (1175 ca. **fig. 123**), il cui architrave è decorato dalla raffigurazione dell’*Agnus Dei*. Un legame più intrinseco tra le due raffigurazioni si riscontra poi

⁸³ A. QUACQUERELLI, *Il leone e il drago nella simbolica dell’età patristica*, in “Quaderni di Vetera Christianorum”, II, Bari, 1975, p. 66.

⁸⁴ Il tema dell’*Agnus Dei* nasce nel IV secolo, in seguito all’introduzione nei Canoni dell’Apocalisse di Giovanni. Da questo momento, la figura di Cristo comincia ad essere sostituita con quella dell’Agnello crucifero. Si veda F. BISCONTI – L. DI MARIA, *Temi paleocristiani...* cit., p. 454.

⁸⁵ U. GNOLI, *L’antica basilica...* cit., nota 2 p. 179.

⁸⁶ J. W. and A. M. CRUICKSHANK, *The Umbrian...* cit., p. 150.

⁸⁷ F. CRISTOFERI, *La facciata*, in *La cattedrale...* cit., p. 106.

⁸⁸ Per il simbolismo dell’aquila, si veda R. WITTKOWER, *Eagle and serpent...* cit.; F. SEMI - L. ROTA, *I bestiari medievali...* cit.; A. P. EVANS, *Animal Symbolism...* cit.; M. P. CICCARESE, *Il simbolismo dell’aquila. Bibbia e zoologia nell’esegesi cristiana antica*, in “Civiltà classica e cristiana”, XIII, 3, 1992, pp. 295-333.

⁸⁹ G. ELISEI, *Studio sulla chiesa...* cit., pp. 55-56.

sull'inquadratura della porta di San Niccolò a Stroncone (1171)⁹⁰ dove al centro dell'architrave campeggia l'Agnello mistico, mentre ai due angoli sono scolpite due aquile. Questo collegamento si ritrova anche nella decorazione della chiave di volta della chiesa di Saint-Germain-de-Fly di Le Thor (fine XII secolo, **fig. 124**), dove cinque aquile circondano l'agnello centrale⁹¹. Una rappresentazione analoga caratterizza inoltre una chiave di volta del XIII secolo, proveniente dall'antica cappella degli Agostiniani di Loudun (Vienne)⁹². Per questi due esempi è stato fatto riferimento al passo del vangelo di Luca (17, 37): "Laddove sarà il corpo, le aquile si raduneranno". Secondo i commentatori dei vangeli, il corpo è Cristo, divino sole delle anime, le aquile sono i fedeli che si elevano verso di lui. Non è necessario soffermarsi sul fatto che l'Agnello di Dio simboleggi appunto il corpo di Cristo, ovvero l'essenza del sacramento eucaristico, a cui alluderebbero, perciò, i rilievi dell'architrave. Ma tentando un'interpretazione alla luce dei *Bestiari* e dell'esegesi patristica ci si rende conto che, in queste fonti, il simbolismo dell'aquila è decifrato non in base al succitato brano evangelico, ma riferendosi piuttosto al versetto 5 del *Salmo 102*: "Si rinnoverà, come quella dell'aquila, la tua giovinezza", che rimanda al ringiovanimento dell'anima per mezzo della resurrezione o del battesimo. Analogamente all'aquila, il cristiano si spoglia dell'uomo vecchio, rende limpidi gli occhi del cuore fissando Cristo, sole di giustizia – l'*Agnus Dei* – e si tuffa tre volte nella fonte d'acqua viva per essere rinnovato nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito Santo⁹³. Viene così ribadita quell'associazione, attraverso l'immersione nella Fonte di Vita, tra sacramenti e resurrezione (di cui l'aquila era simbolo già nel mondo pagano⁹⁴) che si è già appurata per la lunetta che sovrasta l'accesso.

L'apparato decorativo del portale sinistro trova nel suo *pendant* destro un puntuale risvolto ideologico ed iconografico (**fig. 28**). All'inizio del XIII secolo, l'inflazionato motivo dei due pavoni che si abbeverano al cantaro (**fig. 125**), di origine paleocristiana, compare anche nel *Passionario* di San Brizio (**fig. 126**), a testimonianza della sua persistente diffusione e di quello stretto rapporto, di cui si è già parlato, tra decorazione plastica e miniata. La coppia di

⁹⁰ R. GATTI, *Precisazioni su alcuni portali romanici dell'Umbria meridionale*, in "Commentari", 17, 1966, pp. 16-24, in particolare p. 22; B. SPERANDIO, *Chiese romaniche...* cit., pp. 403-404; S. RICCONI, *Lo spazio della scrittura...* cit., pp. 63-65.

⁹¹ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire...* cit., p. 134.

⁹² L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. I, p. 262.

⁹³ M. P. CICCARESE, *Il simbolismo...* cit.

⁹⁴ R. WITTKOWER, *Eagle and serpent...* cit., p. 314.

volatili affrontati ribadisce l'intrinseco legame tra battesimo e l'idea di rinascita e resurrezione, espressa, come si è detto, anche sulla porta destra⁹⁵.

Tale connessione era stata ratificata anche nell'iscrizione che corredeva il fonte battesimale del Laterano (435 ca.): "*Caelorum regnum sperate, hoc fonte renati;/non recipit felix vita semel genitos*" (Sperate nel Regno di Dio, voi che siete rinati in questa fonte; la vita eterna non è concessa a chi è nato solo una volta). L'interpretazione della dottrina battesimale in termini di rinascita è stata ampiamente indagata, per quanto riguarda la liturgia d'età paleocristiana e carolingia, da Paul Underwood nel suo studio sulla Fontana della Vita⁹⁶. Le parole del Vangelo di Giovanni (3,5) - "*Nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu, non potest introire in regnum Dei*" – potrebbero motivare anche il riferimento al Battesimo espresso dalla decorazione lapidea degli accessi laterali di San Rufino. Ma la particolare preminenza assunta, attraverso la decorazione delle due lunette, dalla simbologia di questo sacramento e del suo potere salvifico trova inoltre una giustificazione storica e dottrinale nell'idea, già diffusa in età paleocristiana, che l'intero santuario andasse considerato come una Fonte di Vita, evocata dai due animali affrontati a un cantaro⁹⁷.

Analogo significato in chiave battesimale è rivestito dalla fauna, peraltro molto simile a quella già esaminata sull'altro ingresso, che popola gli stipiti del portale destro (**fig. 127**). In questo caso, tuttavia, alla prima coppia pesce/drago ne segue un'altra un po' più complessa dal punto di vista esegetico. In corrispondenza del minaccioso drago gemino, è raffigurato un volatile, di difficile identificazione⁹⁸. Il becco dritto e le piume corte farebbero escludere che si tratti di un'aquila, come dimostra anche il confronto con il simbolo di san Giovanni raffigurato sul soprastante architrave. Del resto, la posizione opposta al mostro lascerebbe immaginare una sua valenza positiva. Si potrebbe quindi pensare a una colomba, che nel *Fisiologo* viene descritta come nemica del drago. Il testo, infatti, racconta di un albero indiano, il *Peridexion*, sui cui rami trovano riparo questi uccelli. Non appena se ne allontanano, essi vengono divorati

⁹⁵ Tra le fonti più illustri che testimoniano la fortuna del motivo dei pavoni, si può citare la coppia bronzea che già nel XII secolo fiancheggiava il cantaro posto al centro del "paradiso" di San Pietro a Roma. S. ANGELUCCI – P. LIVERANI, *Pavones aurei qui sunt in cantaro Paradisi*, in "Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", XIV, 1994, pp. 5-38.

⁹⁶ P. A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, in "Dumbarton Oaks Papers", 5, 1950, pp. 41-138.

⁹⁷ Per la definizione della chiesa, dimora di Cristo, come Fonte di Vita si veda T. VELMANS, *Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l'art paléochrétien*, in "Cahiers Archéologiques", XIX, 1969, pp. 29-43.

⁹⁸ F. PROSPERI (*Gioacchino...* cit., p. 123) identifica quest'uccello con un corvo.

dal drago. L'albero simboleggia la Trinità e quando gli uomini, ovvero le colombe, si discostano dai frutti dello Spirito Santo – e quindi dal Battesimo - cadono preda di Satana⁹⁹.

Al di là dei molteplici significati attribuibili a vari simboli che vi compaiono, ciò che sembra emergere dalla lettura iconografica dell'apparato decorativo dei due portali laterali è il costante richiamo all'acqua come elemento in cui si sostanzia l'idea di sacralità. Questo concetto era ben presente nei culti locali della città: nelle acque del fiume Chiascio trovarono infatti la morte non solo san Rufino, ma anche il vescovo Savino e i suoi diaconi Marcello ed Esuperanzio; nei pressi del fiume Tescio venne invece mozzata la testa al vescovo Vittorino. L'acqua del martirio diventa così fonte di vita eterna, così come, nella coscienza collettiva, l'acqua del battesimo restituisce la purezza¹⁰⁰.

Infine, molto più frequente è la scelta della rappresentazione del Tetramorfo nella decorazione dell'architrave, come quello del portale destro di San Rufino. Si possono infatti citare, a titolo esemplificativo, i casi di San Costanzo a Perugia¹⁰¹ (**fig. 128**), dove i quattro Viventi circondano Cristo benedicente in mandorla, o quello, ancor più stringente data la presenza dell'*Agnus Dei*, della chiesa abruzzese di Santa Maria in Cellis presso Carsoli (1132 ca., **fig. 129**)¹⁰². L'Agnello mistico affiancato dai simboli degli Evangelisti, tutti inseriti in una serie di clipei, si ritrova anche su un architrave di Sigolsheim (**fig. 130**)¹⁰³. Questo simbolo apocalittico, espressione della *Parusia*, ornava in genere gli archi trionfali delle basiliche paleocristiane, come San Marco, San Clemente e Santa Maria Maggiore a Roma¹⁰⁴. Il suo passaggio dall'interno all'esterno della chiesa, che nella stessa Roma è testimoniato dalla decorazione della primitiva fronte di San Pietro così come ci è stata tramandata dal già citato disegno del codice farfense dell'XI secolo conservato all'Eton College (cod. 124, f. 122, **fig.**

⁹⁹ R. WITTKOWER, *Eagle and serpent...* cit., p. 319.

¹⁰⁰ A. GROHMANN, *Assisi...* cit., p. 26.

¹⁰¹ U. GNOLI, *San Costanzo presso Perugia*, in "Augusta Perusia", II, 3, 1907, pp. 33-34; M. GARVER, *Symbolic Animals...* cit., pp. 157-158; C. FRATINI, *Il portale della chiesa di San Costanzo: novità sulla scultura romanica a Perugia*, in *San Costanzo vescovo e martire. Storia, bibliografia, liturgia*, Torrita di Siena, 2012, pp. 61-67; ID., *La scultura del XII secolo a Perugia: le vestigia del duomo*, in *Umbria e Marche...* cit. pp. 113-122, in particolare 114-119.

¹⁰² I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...* cit., vol. I, pp. 165-171; *Italia Romanica. Abruzzo e Molise...* cit., p. 164; A. TRIVELLONE, *Il romanico "lombardo" e la scultura abruzzese del XII secolo: Santa Maria in Cellis, San Clemente a Casauria e San Giovanni ad Insulam*, in *Medioevo: arte lombarda...* cit., pp. 488-499.

¹⁰³ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire...* cit., p. 81.

¹⁰⁴ H. TOUBERT, *Le renouveau paléochrétien a Rome au début du XII siècle*, in "Cahiers Archéologiques", XX, 1970, pp. 99-154.

54), testimonia l'avvenuto processo di qualificazione della facciata come principale spazio comunicativo dell'edificio sacro¹⁰⁵.

Il confronto con i rilievi del portale della chiesa perugina di San Costanzo si allarga anche alla rappresentazione Cristo benedicente entro un clipeo, tipologicamente molto vicino a quello della lunetta centrale di San Rufino (**fig. 114**). Questi paralleli, oltre a ribadire la portata escatologica del messaggio delle sculture assisiati, potrebbero rappresentare una spia dell'affermazione di determinate iconografie nei cantieri umbri tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, dal momento che l'architrave perugino, assieme allo stipite sinistro, è stato considerato frutto dei lavori di rinnovamento della chiesa compiuti per volontà del presbitero Alessio entro il 1205, data della consacrazione ad opera del vescovo Viviano.

A differenza degli esempi citati, però, c'è da sottolineare che il frontespizio della cattedrale di Assisi ripete per ben due volte il motivo del Tetramorfo che compare, come sappiamo, anche ai lati del rosone. Tale reiterazione, com'è stato notato¹⁰⁶, ricorre con una certa frequenza in Umbria, a cominciare dal fronte minore del San Feliciano, dove gli emblemi degli Evangelisti, oltre a corredare originariamente il rosone, sono ardimentosamente disposti lungo l'archivolto del portale. Stando alle fonti, inoltre, i simboli evangelici comparivano sia sul ciborio (perduto) sia sul sottostante altare del Duomo di Spoleto (ora in Sant'Eufemia)¹⁰⁷.

Nella collegiata di Lugnano in Teverina, essi vengono ripetuti sull'architrave del portico, collocazione che potrebbe alludere al loro ruolo fondamentale di pilastri della Chiesa¹⁰⁸. È questo infatti il significato attribuito da Luca Creti ai quattro bassorilievi posti in corrispondenza dei sostegni principali del portico della Cattedrale di Civita Castellana.

A dire il vero, è più probabile che queste sculture fossero in origine poste agli angoli del rosone e vadano pertanto attribuite alla maestranza umbra attiva, accanto a quella cosmatesca di Lorenzo, durante la prima fase dei lavori della facciata¹⁰⁹. L'argomentazione di Creti, secondo il quale il fatto che tutti e quattro i Viventi si rivolgono verso il centro dell'atrio porterebbe ad escludere un loro originario collocamento ai lati della finestra circolare, contrasta con l'osservazione che ciascuna scultura avrebbe potuto benissimo essere orientata verso l'apertura centrale, così come accade nel caso dei rosoni di San Pietro e San Ponziano a

¹⁰⁵ Per questo processo di trasformazione, F. GANDOLFO, *La facciata...* cit., pp. 79-103. Per il disegno di Eton, si veda paragrafo II.5, p. 76.

¹⁰⁶ F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte..* cit., pp. 118-121.

¹⁰⁷ B. TOSCANO, *L'antico altare...* cit., p. 510.

¹⁰⁸ L. CRETÌ, *In marmoris...* cit., p. 127.

¹⁰⁹ E. PARLATO - S. ROMANO, *Roma e il Lazio...* cit., p. 272.

Spoletto (**figg. 71, 68**), di Lugnano in Teverina (**fig. 74**), di San Felice di Narco (**fig. 67**). Inoltre, se non si trattasse di pezzi reinseriti, credo risulterebbe difficile da spiegare la particolare morfologia della lastra col simbolo di san Giovanni (**fig. 131**), forzosamente adattata alla terminazione della coda del volatile, che fuoriesce dal perimetro rettangolare della piastra.

Si aggiunga infine che Enrico Bassan¹¹⁰ ha fatto notare che la rappresentazione del Tetramorfo è del tutto estranea alla tradizione scultorea dei Cosmati, dalla quale i bassorilievi civitonici si distanziano anche per la resa sintetica e stilizzata. Nonostante ciò, non si può escludere che al momento della loro ricontestualizzazione sul portico, essi fossero stati caricati della nuova accezione simbolica immaginata dal Creti.

IV.4 Lo zooforo e le sculture della loggetta

Analizzando il corredo illustrativo dello zooforo, andrà sottolineata la presenza di mostri con due corpi e un'unica testa o che, per simboleggiare la loro intrinseca unità, intrecciano le loro code (**fig. 65**). Questi motivi, ampiamente diffusi nella plastica romanica, come testimoniano gli esempi di Sant'Ambrogio a Milano o della più vicina abbazia di Sant'Antimo, derivano dalle civiltà mediorientali e sono caricati di un significato peggiorativo, infernale, allo stesso modo delle anomale combinazioni, anche queste più volte ripetute nell'orrido branco del cornicione assisiato, tra bestie ed esseri umani¹¹¹.

La contrapposizione tra animali positivi e negativi lungo lo zooforo, già dispiegata dall'Antelami nel fregio all'esterno del Battistero di Parma (1196 -1210), è un tema che ricorre anche nelle tarsie marmoree e decorazioni scultoree delle loggette, all'incirca coeve, del San Michele in Foro (1220 ca.) e del Duomo di Lucca (1204 -1216 ca.), quest'ultimo a sua volta dipendente dalla facciata del Duomo di Pisa, nella fase condotta da Guglielmo (1160 ca.)¹¹². Il repertorio dispiegato lungo lo zooforo assisiato trova poi molteplici punti di contatto con i già citati fregi a rilievo che decorano gli spioventi della facciata di San Zeno a

¹¹⁰ E. BASSAN, *Collaborazione e rivalità...* cit., pp. 193-194.

¹¹¹ W. DEONNA, *Êtres monstrueux a organes communs*, in "Revue Archéologique", 31, 1930, 1, pp. 28-73 ; J. BALTRUŠAITIS, *Arte sumera, arte romanica*, ed. Milano, 2006; H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1964, pp. 161-188; V. SLOMANN, *Bicorporates...* cit.

¹¹² Queste rappresentazioni sono state caricate di un significato moraleggiante di natura politica, di monito contro le discordie cittadine e i vizi sociali. Si veda G. TIGLER, *Toscana romanica...* cit., p. 262; ID., *Maestri lombardi del Duecento a Lucca...* cit.

Verona¹¹³, realizzati in occasione della ristrutturazione portata avanti da Brioloto agli inizi del Duecento. Le analogie comprendono il mostro con il corpo suino e la testa umana, gli animali fantastici con le code attorcigliate, il basilisco in lotta con un drago, l'Arpia o Lamia (che però in San Rufino, come sappiamo, non compare lungo lo zooforo, ma sulla modanatura torica che circonda il portale centrale). I riscontri si allargano anche al fronte della cripta della basilica veronese, dove oltre alle scene di caccia, Adamino da San Giorgio inserisce un'Arpia-Lamia, due draghi che si azzuffano con i colli intrecciati e una coppia di felini posti di fronte a una pianta.

Rispetto a questi esempi, ciò che colpisce nello zooforo di San Rufino è la reiterazione della posa araldica di questi esseri mostruosi, che per ben otto volte sono raffigurati mentre si abbeverano ad un cantaro (**fig. 132**).

La presenza di questi mostri suggestivi non può essere imputata al puro estro immaginifico dei lapicidi umbri: anch'essi sono espressione di un linguaggio simbolico ampiamente diffuso e conosciuto nell'Europa romanica. Gli animali affrontati richiamano infatti di nuovo le patere scolpite, diffuse in tutta l'area alto-adriatica e nell'entroterra veneziano tra XII e XIII secolo, ubicate all'esterno di abitazioni civili, di cui si è già ricordata la funzione moraleggiante contro il pericolo della discordia.

Più in particolare, il basilisco che attinge al calice, presente sia sul cornicione assiate (**fig. 133**) sia sull'abside del Duomo di Todi (**fig. 134**), evoca la composizione di un capitello di Le Mans, citato da Charbonneau-Lassay¹¹⁴, decorato con una coppia di queste creature di fronte ad un vaso. Lo studioso interpretava il rilievo in chiave negativa, data la natura del terribile mostro, simbolo stesso del demonio. Assieme all'aspide, al drago e al leone, esso infatti è una delle quattro bestie infernali che, secondo il *Salmo 90* (91, 13), Cristo avrebbe trionfalmente schiacciato. Un altro capitello scolpito con lo stesso soggetto è oggi conservato nel Museo di Belle Arti di Angers, ma proviene dalla chiesa di San Nicola a Ronceray ed è databile al secondo quarto del XII secolo (**fig. 135**)¹¹⁵. Il tema, secondo lo stesso Charbonneau-Lassay, si riferisce alla comunione sacrilega del cristiano corrotto dall'eresia ed è idealmente contrapposto alla raffigurazione che prevede invece due galli che si abbeverano alla coppa della vita, che lo studioso ricorda effigiato su un altro capitello in collezione privata.

¹¹³ G. VALENZANO, *La basilica di San Zeno...* cit.

¹¹⁴ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit., vol. II, p. 243.

¹¹⁵ Il capitello è riprodotto in M. SAMMER, *Der Basilisk*, München, 1998, p. 25.

L'antitesi si rispecchia anche sullo zooforo di San Rufino dove, adiacenti al basilisco, appaiono appunto due galli (o galline, anch'esse tradizionalmente ammantate di valenze positive)¹¹⁶, posti davanti al cantaro (**fig. 133**).

Un'analoga contrapposizione tra male e bene potrebbe essere espressa dalla coppia di grifoni e da quella dei draghi anfisbeni¹¹⁷ ritratti nel medesimo atteggiamento (**fig. 132**). Secondo Rowland, l'origine del motivo dei due grifi risalirebbe all'epoca pre-cristiana, essendo particolarmente diffuso tra le popolazioni germaniche¹¹⁸. Quella con gli anfisbeni sarebbe una variazione sul tema, riscontrabile su un capitello, risalente al XII secolo, della torre settentrionale della cattedrale di Chartres e sull'architrave della cattedrale di Vienne. In quest'ultimo caso, la coppia di anfisbeni che si abbevera è solitamente ritenuta simbolo di vigilanza. Tale significato trae la sua giustificazione in un passo di Eliano – ripreso nel XVI secolo da Ulisse Aldrovandi¹¹⁹ – secondo il quale l'anfisbena, di guardia alla sua covata, si addormenta solo con una delle sue teste, mentre l'altra resta vigile. Generalmente, però, la sua presenza è sempre da intendersi in chiave negativa poiché le due teste vengono descritte anche da Gregorio Magno nei *Moralia in Job* e da Lambert de Saint-Omer nel *Liber Floridus*. In queste opere vengono contaminate le caratteristiche delle due bestie – Beemoth e Leviathan – descritte nel *Libro di Giobbe* con il drago e le cavallette apocalittiche. Sostanzialmente per i due autori il drago con la testa in fondo alla coda rappresenta le due persone di Satana e l'Anticristo¹²⁰.

Al centro dello zooforo, un ruolo di primaria importanza assume il rilievo con i due cervi che scacciano la coppia di draghi alati (**fig. 136**). Secondo un *topos* della letteratura antica, il cervo costringe il serpente ad uscire dalla sua tana risucchiandolo con il respiro. Nella letteratura patristica, l'episodio diventa metafora della lotta ingaggiata dal catecumeno contro

¹¹⁶ Per il simbolismo positivo del gallo e della gallina, L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...cit.*, vol. II, pp. 221-238, 247-253; F. SEMI - L. ROTA, *I bestiari medievali...* cit., p. 25; M. P. CICCARESE, "Formam Christi gerere"... cit., p. 573.

¹¹⁷ Una coppia di anfisbeni è anche raffigurata, sullo zooforo, mentre si nutre delle foglie di una pianta.

¹¹⁸ B. ROWLAND, *Animals with human faces*, London, 1974, p. 4.

¹¹⁹ Citato in G. DRUCE, *The Amphisbena and its connections in Ecclesiastical Art and Architecture*, in "The Archaeological Journal", LXVII, 1910, pp. 285 – 317.

¹²⁰ J. POESCH, *The Beasts from Job in the Liber Floridus Manuscripts*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIII, 1970, pp. 41-51. Secondo Druce (*The Amphisbena and its connections...* cit.), i draghi a due teste, trascinando il corpo in due direzioni opposte, sono metafora degli uomini ingannatori, coloro che seguono la strada più conveniente come gli "eretici", sebbene il termine dovrà essere inteso in senso lato, ora che Adriano Peroni ha specificato che venivano etichettati come tali anche quegli atteggiamenti simoniaci o scismatici che non implicavano necessariamente una deviazione dal dogma, bensì una disobbedienza, anche interna, all'autorità ecclesiastica (A. PERONI, *L'asinello porta alla perdizione il lupo. Il capitello degli eretici del duomo di Parma*, in "Studi medievali", III, 2009, 583-604).

il maligno prima dell'ingresso nella chiesa¹²¹, e dunque del potere salvifico del Battesimo. L'associazione del cervo a quest'ultimo sacramento, del resto, è sancita dal già citato¹²² *incipit* del *Salmo 42* che veniva intonato dai catecumeni durante la liturgia battesimale.

La centralità del rito sacramentale evocata, come si è visto, anche nella decorazione dei due portali laterali, si contrappone pertanto agli animali mostruosi che, con la loro natura duplice e ambigua, sono forse simbolo dei corrotti o dei cristiani deviati¹²³.

Che si tratti di tematiche particolarmente avvertite sembrerebbe provarlo la diffusione di questo tipo di soggetti nei programmi decorativi dei prospetti umbri di questo periodo. Il motivo del cervo in lotta con il serpente/drago, ad esempio, ritorna in bell'evidenza nel San Pietro di Spoleto e in Santa Maria Impensole a Narni, oltre che nello zooforo del San Silvestro di Bevagna. E questa reiterazione non può, credo, essere giustificata semplicemente come prodotto di un repertorio comune di simboli perché, come già notava la Esch, nonostante il tema sia spesso riportato nei *Bestiari*, esso conosce rare trasposizioni figurative in epoca romanica, segno che, laddove è presente, risponde a specifiche esigenze comunicative.

Analoghe considerazioni valgono per quelle coppie di mostri – basilischi e draghi – rappresentati ai lati di un vaso, oltre che in San Rufino, anche sulle semicolonne che scandiscono il livello inferiore dell'abside del Duomo di Todi (**fig. 134**), tradizionalmente datata all'ultimo decennio del XII secolo¹²⁴.

La semantica generalmente positiva attribuita a questo tipo iconografico viene dunque rovesciata dalla natura pericolosa di queste creature, facendo così assumere a questi rilievi il ruolo di singolari varianti dettate dalla necessità di rispondere a determinate circostanze contingenti.

¹²¹ Per il simbolismo del cervo, si veda C. CLERMONT-GANNEAU, *Les cerfs mangeurs de serpents*, in "Recueil d'archeologie orientale", 4, 1901, pp. 319-322; F. HERMANIN, *Il cervo simbolico sulla facciata della chiesa di San Pietro presso Spoleto*, in Atti del II congresso internazionale di archeologia cristiana, (Roma 1900), Roma 1902, pp. 333-336; H. C. PEUCH, *Le cerf et le serpent, note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messauda*, in "Cahiers Archeologiques", 4, 1949, pp. 17-60; R. ETTINGHAUSEN, *The Snake-eating Stag in the East*, in *Late Classical and Medieval Studies in honour of A. M. Friend Jr.*, Princeton, 1955, pp. 272-286; J. ESCH, *La chiesa di San Pietro...* cit., pp. 73-75.

¹²² Si veda paragrafo IV.3.

¹²³ Non possiamo del tutto escludere che le sculture dello zooforo svolgano una propaganda antieretica. Considerata infatti la virale diffusione di focolai catari in Italia centrale a queste date, non stupirebbe che la città di Assisi, pur risultando immune dal contagio, non abbia voluto lanciare un monito ai fedeli contro il minaccioso pericolo attraverso la decorazione della facciata della sua cattedrale.

¹²⁴ A. PRANDI, *Il duomo...* cit., p. 69.

La presenza dei due buoi al di sopra della loggetta (**fig. 30**) si riallaccia ad una tradizione iconografica particolarmente diffusa in area umbro-abruzzese¹²⁵. Si possono citare, infatti, i casi di San Pietro di Bovara; Santa Maria del Vescovado ad Assisi, Santa Maria della Strada a Matrice (1148 ca.); San Pietro e la cattedrale di Santa Maria Assunta a Spoleto, San Pietro a Tuscania. L'origine di questo soggetto era stata ricondotta da Geza De Francovich¹²⁶ ad un consapevole e manifesto richiamo alla memoria classica, di cui la decorazione della Porta Marzia a Perugia fornisce un'illustre testimonianza. Francesco Gandolfo, inoltre, ha sostenuto che la raffigurazione di questi animali, indispensabili alla vita contadina, sia volta a trasmettere un messaggio rassicurante e positivo, anche in virtù della loro vicinanza al rosone. Un analogo significato sembra essere rivestito dai bovini che sveltano sulla torre della cattedrale di Laon (inizi XII secolo), talmente celebri da essere stati effigiati da Villard de Honnecourt nel suo prezioso taccuino¹²⁷ (**fig. 137**). Non bisogna comunque dimenticare che il bue, vittima sacrificale per eccellenza anche nelle civiltà dell'antichità, è un simbolo cristologico e la sua posizione così preminente nell'architettura romanica sacra si giustifica soprattutto in virtù di quest'assimilazione con il Salvatore.

La sua funzione di custodia del complesso religioso appare poi manifesta se si pensa alle parole del *Salmo 44* (43) il cui versetto recita: “*in te inimicos nostros ventilabimus cornu*”. Ad Assisi il carattere difensivo assunto dai due bovini è accresciuto dal fatto che essi sono contrapposti a due minacciosi lupi (**fig. 31**). Questi ultimi generalmente sono sempre associati al Maligno, secondo l'interpretazione di alcuni passi evangelici (Matteo, 7, 15: “*Guardatevi dai falsi profeti che vengono a voi in veste di agnelli, ma dentro sono lupi rapaci*”; Id., 10, 16: “*Ecco, io vi mando come pecore in mezzo ai lupi*”; Giovanni 10, 12: “*Il mercenario, che non è pastore, vede il lupo abbandona le pecore*”).

La contrapposizione della coppia di buoi a quella dei lupi è particolarmente interessante e si presta a diverse interpretazioni. La si ritrova anzitutto in un proverbio, secondo il quale “*se vi sono animali buoni da vivi e da morti (il bue) ... solo il lupo è cattivo da vivo e da morto*”¹²⁸. Questa massima è indicativa del fatto che mentre il bue rappresentava per l'immaginario

¹²⁵ F. GANDOLFO, *I buoi in facciata*, in *Ottant'anni di un maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE, Napoli, 2006, pp. 59-67.

¹²⁶ G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca...* cit., p. 85.

¹²⁷ Questi bovini alluderebbero alla miracolosa apparizione di un bue che aveva guidato le altre bestie, cariche delle pesanti pietre necessarie alla costruzione, fino al punto in cui doveva essere eretta la nuova cattedrale. La leggenda è già riportata in una fonte del XIII secolo. V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté...* cit., p. 187.

¹²⁸ F. CARDINI, *Francesco d'Assisi e gli animali*, in “Studi francescani”, 78, 1981, 1-2, pp. 7-46, in particolare pp. 11-12.

popolare l'animale buono per eccellenza, in quanto legato al paesaggio umanizzato e all'agricoltura, il lupo incarnava invece la natura selvaggia, ovvero il mondo non ancora civilizzato. Da qui a considerare questa bestia come il simbolo di tutto ciò che si contrappone a un'ordinata società il passo è breve. Ed ecco che anche nel celeberrimo episodio francescano il lupo di Gubbio è stato a più riprese interpretato come una metafora delle faide che dilaniavano la vita comunale della città umbra¹²⁹. Il lupo, dunque, come simbolo della ferocia e dell'avidità che attentano alla pacifica convivenza cittadina. Secondo un'altra interpretazione, la belva giunge addirittura a figurare qualche nemico storico della città, magari qualche potente feudatario o, più in generale, il fuorilegge, colui che resta escluso dalla società organizzata. A questo punto, si affaccia la suggestiva ipotesi che quei due lupi ai margini della facciata di San Rufino alludano in realtà ai nemici fisici e simbolici della nuova pacificazione sociale e al restaurato ordine, incarnati dai buoi, raggiunti con il patto del 1210. La loro presenza potrebbe pertanto fungere da monito a mantenere alta la guardia contro i pericoli, mai abbastanza debellati, a cui andava incontro la neonata istituzione comunale, similmente a quanto osservato per i rilievi del cordolo del portale centrale, dove le lotte tra animali avrebbero potuto esortare i cittadini a rifuggire dalla discordia. Un'interpretazione di questo tipo potrebbe essere allargata anche alla contrapposizione di animali positivi e negativi che abbiamo osservato per lo zooforo.

È interessante notare che, nella famosa vicenda eugubina che vede implicato san Francesco, il rapporto di pace scaturisce dalla rinuncia di una parte o della totalità delle proprie abitudini o privilegi, allo stesso modo in cui, ad Assisi i *boni homines* vengono definitivamente privati del vincolo dell'*hominium*¹³⁰.

Sempre in quest'ottica, si potrà inoltre ricordare che bue e lupo, tradizionalmente ostili, sono protagonisti, proprio come gli assisani, di un patto di amicizia in una leggenda legata al culto di San Genzio di Avignone, in cui il predatore aiuta il bovino ad arare¹³¹. Ma non basta: anche una serie di favole medievali in latino parlavano del lupo in rapporto alla pace, in quanto quest'ultima deriverebbe dall'allontanamento della bestia feroce¹³². A cogliere, nelle sculture

¹²⁹ ID., *Il lupo di Gubbio. Dimensione storica e dimensione antropologica di una "leggenda"*, in "Studi Francescani", 3-4, 74, 1977, pp. 315-344.

¹³⁰ Si veda paragrafo I.1

¹³¹ G.P. CAPRETTINI, *San Francesco, il lupo, i segni*, Torino, 1974, p. 7.

¹³² Si veda, in particolare, la risposta della volpe al lupo nella favola *Brunellus* (sec. XIII): "*Se tu non ci fossi, non potrebbe esistere nemmeno la pace, che deriva dall'allontanamento del timore di te; gli uomini però non sanno ricercare la pace e lasciano incustoditi i campi, mentre essi se ne stanno al sicuro in città*". Ivi, p. 32. Il

della facciata della cattedrale di Assisi, un riferimento al celebre patto cittadino stipulato tra i *Maiores* e i *Minores* si è indotti anche da un testo delle *Favole nei Bestiari*: “Uno leone andando per la foresta si vide quattro grandi tori e feroci i quali avevano fatto giuramento d’andare sempre insieme e d’atare e difendere l’uno l’altro, onde né lupo, né altra bestia non temeano. Questi tori ci donano a sempro che i piccogli uomini della città debbono istare bene l’uno col’altro, e atarsi insieme da’ grandi e da’ più possenti”¹³³. E se, in quest’ultimo caso, i cittadini più umili sono paragonati ai buoi che stringono un’alleanza, negli Statuti bolognesi del 1282 i potenti magnati sono definiti “*lupi rapaces*”, immagine che verrà ripresa più tardi dagli estensori degli ordinamenti delle città di Pistoia e Prato¹³⁴. Il lupo sembra qui di nuovo incarnare l’avidità umana. E con questo significato viene rappresentato anche nel capitello del matroneo settentrionale del Duomo di Parma, dove la belva allude ai monaci affetti dal vizio della voracità e corrotti dall’asinello docente¹³⁵.

Molto più raramente i lupi vengano rappresentati per raffigurare gli eretici¹³⁶. Soltanto allo scopo di tener conto delle molteplici chiavi di lettura che ci vengono proposte dall’analisi del corredo illustrativo della facciata, per ragioni di completezza e per tracciare quante più linee future di approfondimento, potremmo quindi almeno citare la diffusa credenza per la quale i battezzati sarebbero stati al sicuro dal venir mangiati dai lupi¹³⁷, che nel nostro caso appare significativa se si considera la notevole rilevanza che, nelle decorazione del frontespizio di San Rufino e in particolare nei due portali laterali, viene attribuita ai sacramenti. Questa chiave interpretativa potrebbe trovare un appoggio nella parole dell’*Esposizione del Vangelo secondo Luca* (VII, 47-51) di sant’Ambrogio, dove l’immagine degli infidi eretici assimilati ai lupi che tentano di coprire e oscurare la luce di Cristo non può non suggerire un collegamento visuale con la minacciosa coppia di sculture posta sì alle estremità della facciata, ma in pericolosa prossimità alla teofania manifestata dai soprastanti rosoni.

Brunellus è una delle favole in latino, in prosa o in versi, di origine germanica, raccolte da E. VOIGT, *Die Thiersage aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert*, Strassburg, 1878.

¹³³ G.P. CAPRETTINI, *San Francesco, il lupo...* cit., p. 61.

¹³⁴ G. ORTALLI, *Realtà e immaginario del lupo nel Medioevo. La nascita di un mito*, in “Natura e montagna”, 4, IV, XII, 1972, pp. 11-20.

¹³⁵ A. PERONI, *L’asinello porta alla perdizione il lupo...* cit.

¹³⁶ Secondo Ambrogio “*lupi sunt persecutores, lupi sunt haeretici omnes; docere nescunt, ululare consueverunt*” (*Sermo VI in ps. 118*, 16 e 17). Rabano Mauro (*De Universo*, VIII,1) afferma: “*nam aut diabolum significat aut haeticos vel dolosos homines*”. Più spesso, però, gli eretici sono identificati con le “*vulpes parvulae*” che rovinano le vigne quando sono in fiore, citate nel *Cantico dei Cantici* e caricate di questo significato da Bernardo di Chiaravalle nei suoi *Sermones*. G. G. MERLO, *Animali ed eretici medievali*, in *Uomini, demoni, santi e animali tra Medioevo ed età moderna*, Pisa, 2010, pp. 113-120. Si noti che in questo studio, dedicato appunto alle immagini degli animali come simboli dell’eresia, il lupo non compare affatto.

¹³⁷ F. CARDINI, *Il lupo di Gubbio...* cit., p. 323.

La lotta all'eresia potrebbe essere espressa anche soltanto attraverso i buoi, come dimostra un *exemplum*, citato in uno *Speculum* contenuto nel Codice Ottoboni Latino 522 della Biblioteca Vaticana, databile al volgere dal Due al Trecento e proveniente dall'ambito dei Frati Minori, che narra di una mandria di buoi che, dopo aver scovato la tomba di un eretico, prendono a cornate il suo cadavere¹³⁸. Del resto, nella letteratura patristica, la mansueta bestia è metafora dei predicatori che faticosamente arano il cuore degli uomini per seminarvi la parola di Dio¹³⁹.

IV.5 I rosoni

Si è già discusso¹⁴⁰ a proposito della precoce diffusione in Umbria di un preciso modello iconografico, ispirato alla visione apocalittica di san Giovanni e a quella del profeta Ezechiele, secondo il quale la luce del Verbo di Dio, simboleggiata dal rosone centrale, si sparge grazie alla parola degli Evangelisti, i cui emblemi circondano l'apertura (**fig. 29**). Secondo una recente ipotesi, la genesi di questa tipologia potrebbe essere ricondotta alla decorazione, ora perduta, delle finestre circolari del Duomo di San Feliciano a Foligno, che avrebbe potuto rappresentare il prototipo per tutte le declinazioni successive¹⁴¹.

Nella disposizione dei Quattro Viventi, ad Assisi così come in tutti gli altri esempi ancora presenti nella regione tusco-umbra, il rilievo maggiore viene conferito sempre a Giovanni e Matteo, collocati in corrispondenza dei due vertici superiori, in virtù del loro ruolo di apostoli e dunque di testimoni diretti della parabola umana di Cristo. Nella maggior parte dei casi, in posizione preminente, ovvero in alto a sinistra, si trova Giovanni, in quanto discepolo prediletto del Redentore¹⁴². Tale consuetudine viene rispettata anche per il rosone di San Rufino, rivelando la portata escatologica del messaggio espresso dagli animali evangelici, qui disposti in senso orario¹⁴³.

Il centralismo dell'essenza divina espressa dalla ruota centrale è ribadito anche dalla disposizione speculare delle due iscrizioni che accompagnano le raffigurazioni di Marco e

¹³⁸ Sul simbolismo del lupo e sulla sua associazione all'eresia, si veda F. MASPERO – A. GRANATA, *Bestiario...*cit., p. 259.

¹³⁹ M. P. CICCARESE, *Animali simbolici...* cit., vol. I, p. 204.

¹⁴⁰ Si veda paragrafo III.3, p. 91.

¹⁴¹ L. LAMETTI – V. MAZZASSETTE, *Il tetramorfo*, in *Il Rosone della Basilica...* cit., pp. 69-70.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 71-72.

Luca¹⁴⁴. Il fatto che questi ultimi siano orientati verso l'esterno, mentre Giovanni e Matteo, che recano libri privi di epigrafi, si rivolgano all'interno della composizione si giustificerebbe in base allo schema generale che vuole evocare un movimento rotatorio¹⁴⁵. L'intenzione di facilitare, attraverso la disposizione delle lettere, il senso di lettura delle immagini si ritrova anche in altri esempi di iscrizioni poste alla rovescia, neppure troppo lontani da Assisi. Mi riferisco ai testi che accompagnano le raffigurazioni dei *Mesi* nell'imbotte del portale centrale della Pieve di Santa Maria Assunta ad Arezzo, attribuibili al Maestro dei Mesi di Ferrara e databili intorno al 1235. La serie è composta da quattro lastre che furono anteposte all'architrave e al timpano, occultando parzialmente il fregio sottostante e l'iscrizione con la firma di Marchionne con la data 1216. Ciascuna personificazione è accompagnata da una breve scritta esplicativa. Nel caso di *Febbraio* e *Giugno*, le lettere sono poste da destra a sinistra e quest'inversione è stata spiegata con la volontà di assecondare la direzione in cui si svolgono le azioni delle due figure che, a differenza di tutte le altre, si rivolgono a sinistra, agevolando in questo modo il senso di lettura del ciclo¹⁴⁶.

Abbiamo detto che la fonte letteraria da cui sono tratti i versi incisi sui libri del *Leone* e del *Toro* è stata identificata nel *Carmen Paschale* di Celio Sedulio, un testo frequentemente impiegato nelle rappresentazioni della *Maiestas Domini* e degli *Evangelisti*¹⁴⁷. Nell'area di nostro interesse, va segnalata la presenza di versi analoghi che accompagnano le raffigurazioni di *San Marco* al lato del rosone di San Pietro a Tuscania, dei *Quattro Viventi* scolpiti sulla facciata di San Ponziano a Spoleto, dei simboli di *Luca* e *Marco* posti a margine della finesra circolare di Santa Maria di Ponte a Cerreto di Spoleto¹⁴⁸.

Non si conosce l'originaria destinazione della mensola vuota posta tra il Toro e l'Aquila. Dopo aver avanzato varie tesi, il canonico Elisei giungeva alla conclusione che essa ospitasse

¹⁴⁴ Si veda paragrafo II.1, p. 58. F. GANGEMI, *Santa Maria...* cit., p. 134.

¹⁴⁵ F. PROSPERI, *Gioacchino...* cit., p. 88.

¹⁴⁶ G. TIGLER, *La porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in *Il Maestro dei Mesi e il Portale meridionale della Cattedrale di Ferrara. Ipotesi e confronti*, giornata di studi (Ferrara, 1 ottobre 2004), a cura di B. G. VIGI – G. SASSU, Ferrara, 2007, pp. 71-100, in particolare p. 80. Lo studioso ha rigettato la precedente ipotesi, formulata da Anna Maria Metzke (A. M. MAETZKE, *Il portale maggiore della Pieve di Santa Maria Assunta in Arezzo*, in *La bellezza del Sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo, settembre 2002 – febbraio 2003), a cura di M. ARMANDI, Arezzo, 2002, pp. 27-37) secondo la quale le due iscrizioni sarebbero in controparte perché copiate alla rovescia da un inconsapevole scultore, che le avrebbe ricalcate da un modello precedente.

¹⁴⁷ Si veda paragrafo II.1, p. 58. Per la fortuna del *Carmen Paschale* di Sedulio in questo genere di rappresentazioni, F. VAN DER MEER, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Rome-Paris, 1938, p. 347.

¹⁴⁸ F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., pp. 131-135.

la statua dell'*Agnus Dei*, contrapposta alla figura del drago raffigurata sul lato opposto¹⁴⁹. Tale ipotesi appare tuttavia poco verosimile, dato che l'agnello mistico è generalmente raffigurato al centro del nodo del rosone. Inoltre Franco Prosperi¹⁵⁰ ha giustamente fatto notare che questa mensola potrebbe essere rimasta vuota fin dall'inizio, vista l'assenza di qualunque traccia di perni.

Un discorso a parte meritano le tre figure virili poste a sostegno del messaggio teofanico espresso dal soprastante rosone (**fig. 38**). Il soggetto affonda le sue radici nel mito di Atlante, il titano condannato a reggere la volta celeste. Nell'architettura greca e romana, telamoni maschili sorreggono la copertura di edifici monumentali o affiancano le porte urbiche¹⁵¹. È stato osservato che la trasmigrazione dall'arte antica a quella romanica di questi giganti alla base di elementi architettonici comporta anche la permanenza dell'idea di sforzo fisico e morale conseguente ad una colpa da espiare. Questo significato negativo, che li connota come simbolo del peccato originale punito, viene spesso accentuato anche dai loro tratti fisionomici caricaturali, che spesso li assimilano ai mori infedeli. La loro condizione sofferente viene esplicitata anche dalle iscrizioni che solitamente li accompagnano. Così, essi diventano metafora di un'umanità peccatrice e sottomessa al volere divino ed è in quest'ottica che sono stati generalmente interpretati i numerosi esemplari di telamoni che caratterizzano l'arredo plastico e la decorazione architettonica della grande stagione romanica padana.

In Umbria, questo soggetto compare a volte a sostegno dei tralci che ornano gli stipiti dei portali, ricalcando in questo senso la decorazione dell'accesso principale e della Porta della Peschiera del Duomo di Modena. È il caso di San Costanzo a Perugia, dove il telamone scolpito a sinistra dell'ingresso assume un aspetto particolarmente mostruoso; dei portali laterali di Santa Maria Impensole e di quello di San Domenico a Narni. Così come in Emilia¹⁵², queste raffigurazioni a rilievo si ritrovano in edifici che precedono cronologicamente le sculture a tutto tondo, che in Umbria decorano i prospetti delle cattedrali di Santa Maria Assunta a Spoleto e di San Rufino, offrendo quindi un'ulteriore, indiretta verifica della realizzazione dell'apparato decorativo dei due fronti ben dentro lo schiudersi del

¹⁴⁹ G. ELISEI, *Studio sulla chiesa...* cit., p. 44.

¹⁵⁰ F. PROSPERI, *Gioacchino...* cit., p. 84.

¹⁵¹ Per le notizie inerenti la diffusione del motivo iconografico del telamone in età medievale, L. VENTURI, *Il telamone romanico in Italia (1100-1260)*, tesi di laurea, A.A. 2008/2009, relatore prof. Guido Tigler, Università degli Studi di Firenze. Si veda inoltre F. REBECCHI, *I telamoni antichi*, in *Lanfranco e Wiligelmo...* cit., p. 351.

¹⁵² Il passaggio dalla raffigurazione dei telamoni scolpiti a bassorilievo nelle decorazioni degli stipiti dei portali a una dimensione a tutto tondo si registra per la prima volta nel telamone stiloforo proveniente dalla cattedrale di Cremona e oggi conservato nel Palazzo Sforzesco di Milano.

XIII secolo. Un passaggio intermedio è rappresentato dal telamone incassato entro una cornice quadrangolare posto a sorreggere la trifora sinistra della chiesa di San Pietro a Tuscania.

Ad ogni modo, sulla facciata spoletina e su quella assisiense, a questo soggetto, privo di iscrizioni correlate, è attribuita un'inedita centralità ed una imponenza proporzionale che non trova confronti nemmeno in Italia settentrionale¹⁵³. Se mai, qualche parallelo è instaurabile con le grandi cattedrali europee, come quella di Laon (fine XII – inizi del XIII secolo), dove gli Atlanti in bassorilievo sorreggono la cornice del tetto della navata, oppure quella di Reims (1240 ca.) dove i giganti, questa volta scolpiti a tutto tondo, sono a dimensione naturale. Questa monumentalizzazione è stata interpretata come un riflesso della rilettura positiva a cui viene sottoposto il simbolo del telamone all'inizio del Duecento, conseguentemente alla rivalutazione del ruolo dell'uomo che, sia pure degradato dal peccato, si redime attraverso il lavoro e gli sforzi che esso implica.

Già a partire dal XII secolo, inoltre, la figura mitologica di Atlante comincia ad essere descritta nei trattati d'astronomia come quella di un grande astrologo¹⁵⁴. L'accrescimento dello *status* dei telamoni in Umbria nella prima metà del '200 - che resterà comunque privo di conseguenze nei successivi sviluppi artistici della regione - era stato spiegato alla luce di questa stessa simbologia astrologica da Karl Noehles, secondo il quale essi erano anonimi servitori di un ordine cosmico¹⁵⁵. L'idea era stata poi ripresa da Winfried Ranke che aveva paragonato le tre figure virili di San Rufino a quelle che compaiono su un capitello della cattedrale di Lerida, in Spagna (1203-1278), instaurando un collegamento tra il rosone assisiense e la *rota* retta dal telamone centrale del manufatto iberico, e ribadendo il significato cosmologico sotteso alle due rappresentazioni¹⁵⁶. Per i due personaggi laterali, invece, parlava di un richiamo ai geni scolpiti sui sarcofagi romani, la cui valenza cosmica era dichiarata dai

¹⁵³ Più tardi, la figura di un telamone a sostegno del rosone viene inserita in rottura della loggetta sulla facciata della pieve di Santa Maria a Cerreto di Spoleto, ma si tratta di una derivazione degli esempi di Assisi e Spoleto. F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., pp. 149-151.

¹⁵⁴ Su questi temi, H. W. JANSON, *The meaning of the giganti*, in *Il Duomo di Milano*, Atti del congresso internazionale (Milano, 8-12 settembre 1968), I, a cura di M. L. GATTI PERER, Milano, 1969, pp. 61-76. G. ZARNECKI, *Studies in Romanesque Sculpture*, London, 1979, pp. 45-68. In realtà, la tradizione letteraria secondo la quale il gigante avrebbe sorretto il firmamento perché fu lui ad istruire l'umanità sulle costellazioni è già ricordata da Vitruvio. N. KENAN-KEDAR, *Les modillons...* cit., p. 318.

¹⁵⁵ K. NOEHLES, *Die Fassade...* cit., pp. 60-66.

¹⁵⁶ W. RANKE, *Frühe Rundfenster...* cit., pp. 83-86.

clipei che li contenevano. La presenza dei telamoni alla base del rosone induce a considerare quest'ultimo come allegoria del cosmo anche per Francesco Gangemi¹⁵⁷.

Il ruolo di astrologo rivestito da Atlante si ricollega del resto anche alla funzione cronometrica dell'apertura circolare, i cui spicchi costituivano dei varchi naturali di penetrazione della luce all'interno delle chiese secondo precisi angoli di filtrazione, in base ai quali veniva computato il tempo e calcolate le ore canoniche che scandivano la liturgia.

Secondo il canonico Elisei, i tre colossi assisiati alluderebbero metaforicamente alle regioni del mondo allora conosciute in cui si propaga la parola dei Vangeli¹⁵⁸. Quest'opinione trova in effetti un prodromo nella simbologia dei telamoni niccoliani della cattedrale di Verona¹⁵⁹. Anche l'atlante che sorregge il trono di Ottone III nella raffigurazione a piena pagina dell'*Apoteosi dell'Imperatore* nell'Evangelario di Liuthar (Aquisgrana, Tesoro della Cattedrale, f. 16) è stato interpretato come una personificazione della terra¹⁶⁰. Un significato analogo è stato attribuito da Francesco Gandolfo al telamone che sostiene la mandorla in cui è raffigurato l'Eterno nel ciclo della *Genesi* del San Geminiano a Modena, a partire da un passo del profeta Isaia in cui Dio definisce la terra "*scabellum pedum meorum*"¹⁶¹. In questo caso, però, l'iscrizione che l'accompagna ne chiarisce anche la condizione di schiavitù conseguente all'espiazione dei propri peccati e lo rende, più in generale, metafora dell'intera umanità penitente. Lo stesso studioso interpreta i telamoni assisiati come generiche rappresentazioni della terra¹⁶².

Una lettura simile è quella fornita da Franco Prosperi: i due laterali si riferirebbero al popolo greco e a quello latino, mentre quello centrale alle genti sorde al messaggio divino e pertanto destinate alla dannazione eterna¹⁶³. Pur non potendo appoggiare, in mancanza di ulteriori elementi, un'identificazione così puntuale delle tre sculture, si deve tuttavia sottolineare che la rappresentazione delle varie popolazioni del mondo attraverso l'inserimento di più sostegni umani si ricongiunge effettivamente ad una tradizione iconografica piuttosto fortunata in Italia meridionale, dove si possono citare i casi dei tre telamoni mori della cattedra del vescovo Elia a Bari e del sarcofago di Ruggero II a Palermo, e che conoscerà ulteriori

¹⁵⁷ F. GANGEMI, *Santa Maria di Ponte...* cit., p. 149.

¹⁵⁸ G. ELISEI, *Studio sulla chiesa cattedrale...* cit. pp. 43-44.

¹⁵⁹ Si veda paragrafo III.3.

¹⁶⁰ L. VENTURI, *Il telamone...* cit., p. 4.

¹⁶¹ F. GANDOLFO, *Note per un'interpretazione iconologica del Genesi di Wiligelmo*, in *Romanico padano...* cit., pp. 323-337.

¹⁶² ID., *La facciata scolpita...* cit., p. 88.

¹⁶³ F. PROSPERI, *Gioacchino...* cit., pp. 93-96.

sviluppi in età federiciana, come dimostrano i capitelli provenienti dal Duomo di Troia (New York, Metropolitan Museum), databili alla metà del Duecento¹⁶⁴.

Alla base della preminenza assunta dai telamoni nelle cattedrali di Assisi e Spoleto potrebbero non essere estranee nemmeno le dinamiche di diffusione del motivo nell'arte medievale, a partire dalla sua presenza nei codici miniati.

La ricomparsa di questo tema si registra infatti in una serie di manoscritti francesi decorati tra l'XI e il XII secolo, ma viene ben presto adottata anche in Italia. Nei codici, gli atlanti sono spesso rappresentati come parte integrante del colonnato voltato che orna le Tavole dei Canoni. Quest'associazione a un elemento architettonico, che potrebbe costituire la ragione principale del trasferimento del soggetto al *medium* della scultura¹⁶⁵, offre anche un'ulteriore giustificazione della presenza dei giganti a sostegno dei rosoni di Spoleto e di Assisi: così come si trovano correlati alla griglia figurativa che scandisce, nei codici, l'indicizzazione dei quattro vangeli canonici, allo stesso modo, nelle facciate umbre, essi sorreggono l'intero impianto compositivo volto a celebrare il trionfo del *Sol invictus* attraverso la diffusione dello stesso messaggio evangelico, impersonato dal Tetramorfo. È alla luce di questo ruolo attivo giocato dagli Atlanti nella messa a punto del messaggio iconografico complessivo del rosone centrale che si spiega il particolare rilievo da essi assunto nell'economia generale della decorazione della facciata.

Una simile, intrinseca associazione tra i telamoni e il messaggio di glorificazione dei Vangeli si ritrova nella decorazione ad affresco della Johanneskapelle di Pürgg (Stiria, Austria, **fig. 138**). Le quattro figure sorreggono una sfera in cui è dipinto il Tetramorfo e nel disco centrale appare l'*Agnus Dei*. In questo caso, la loro assimilazione alle *gentes*, le nazioni della fede cristiana poste a sorreggere la struttura teologica del messaggio divino, è chiarita dall'iscrizione che circonda il tondo più interno¹⁶⁶.

¹⁶⁴ F. ACETO, "Magistri" ... cit., pp. 63-67.

¹⁶⁵ Il rapporto tra miniatura e scultura riguardo la diffusione del motivo del telamone in area toscana è stato analizzato da G. DALLI REGOLI, *Una componente di rilievo dell'arredo plastico medievale fra Pisa e Lucca: il telamone stilofo*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 1, a cura di A. CADEI - M. RIGHETTI TOSTI CROCE - A. SEGAGNI MALACART - A. TOMEI, Roma, 1999, pp. 373-380. La studiosa ha giustificato la fortuna di questo soggetto nella scultura lucchese dell'ultimo quarto del XII secolo alla luce dell'arrivo dal Nord dei lapicidi della famiglia dei Guidi. La presenza di figure virili poste a sostegno degli elementi architettonici nelle maggiori fabbriche della città e il loro proliferare anche nei manoscritti lucchesi prodotti nello stesso torno di tempo sarebbero da imputare all'influenza di questi *magistri*.

¹⁶⁶ "Naciones agni praecones I. Xro. dant". L'iscrizione è riportata in K. LEHMANN, *The Dome of Heaven*, in "The Art Bulletin", 27, 1945, pp. 1-27, in particolare pp. 17-18. In Austria, lo studioso ricorda anche la volta affrescata della chiesa di Windischmatrei nel Tirolo, dove le figure dei quattro telamoni posti a sostegno della città celeste sono identificabili con i quattro elementi e sono quindi investiti di un significato astrologico.

Ad accomunare i tre telamoni assisi ai loro cugini emiliani è invece il loro posizionamento su altrettante raffigurazioni di animali. Si tratta di un'innovazione sperimentata nei protiri minori della cattedrale di Piacenza¹⁶⁷, dove alcuni atlanti stilofori sono rappresentati a cavallo di leoni o grifoni che li tormentano. Questo rapporto conflittuale viene abbandonato da Nicholaus nei successivi protiri ferraresi, dove i leoni su cui si appoggiano i giganti sono intenti a sbranare delle prede e sono completamente indifferenti nei confronti delle soprastanti figure umane, mentre a Verona l'artista separa definitivamente i telamoni dalle belve. Ad ogni modo, la sovrapposizione dei sostegni antropomorfi agli animali viene a ribadire il loro significato positivo, in quanto raffigurati mentre schiacciano delle bestie che alludono a una condizione peccaminosa.

Estremamente difficoltosa risulta invece l'analisi iconografica delle due rose laterali. Per quanto riguarda quella a sinistra, è impossibile determinare con certezza l'identità dei due santi scolpiti ai lati della rota (**figg. 32, 152**), in mancanza di specifici attributi¹⁶⁸. Tipologicamente, essi sono accostabili alla coppia di santi che campeggia sul fronte di San Pietro a Spoleto anche se, in quest'ultimo caso, è chiaramente individuabile almeno la figura del santo titolare. Il rilievo con san Michele che trafigge il drago al centro del nodo potrebbe alludere al tema della *Psycomachia*, la lotta intrapresa dall'anima umana per la salvezza tramite l'esercizio delle virtù. Il *topos* rappresenta una traduzione, in termini teologici, del potere del Fato sulle vite umane, soggetto altrove espresso mediante l'assimilazione della finestra circolare alla ruota della Fortuna¹⁶⁹.

L'estrema frammentarietà dell'apparato decorativo del rosone a destra (**fig. 33**) impedisce di formulare ipotesi di sorta. Al cane (**fig. 139**), oltre al tradizionale significato di *Fidelitas*, potrebbe però essere conferita un'accezione negativa, sulla base di alcuni passi biblici ("I miei nemici mi hanno circondato come cani" (*Salmo 21* (22), 17)¹⁷⁰). Nell'Apocalisse, in particolare, ai cani son paragonati i maghi, gli impudichi, gli idolatri che devono essere scacciati dalla città celeste.

¹⁶⁷ C. VERZÁR BORNSTEIN, *Portals and politics in the early Italian city-state. The sculpture of Nicholaus in context*, Parma, 1988, p. 60. L'attribuzione dei telamoni dei protiri minori della cattedrale di Piacenza a una maestranza wiligelmica è stata avanzata da L. COCHETTI PRATESI, *La scuola di Piacenza: problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, 1973, pp. 25-28. L'evoluzione del motivo del telamone sovrapposto alle figure di animali nella scultura di Nicholaus è stata dibattuta da F. GANDOLFO, *I programmi decorativi...* cit., pp. 540-542.

¹⁶⁸ Per Franco Prosperi (*Gioacchino...* cit., p. 175), essi andrebbero identificati come le personificazioni dell'ordine dei chierici e di quello dei monaci. Onestamente, mi pare impossibile riscontrare differenze nell'abbigliamento delle due figure, così come sostenuto dallo studioso.

¹⁶⁹ P. COWEN, *The rose window...* cit., p. 204.

¹⁷⁰ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario...* cit, vol. I, p. 429; M. P. CICCARESE, *Animali simbolici...* cit., vol. I, pp. 245-247.

V. Un'officina di scultura in San Rufino

È ormai un dato assodato che il fortissimo richiamo a Roma e all'antico caratterizza non soltanto le forme ornamentali e architettoniche, ma anche quelle più propriamente plastiche della stagione romanica umbra. Gli imprestiti dei lapicidi dalla scultura tardo-antica e paleocristiana, perseguiti, da un lato, attraverso il riferimento agli esempi locali del San Salvatore di Spoleto e del tempietto sul Clitumno, dall'altro tramite il dialogo e il confronto con i cosmati e i marmorari romani, sono stati infatti a più riprese sottolineati dalla critica¹. Per altro verso, sono stati analizzati i rapporti con la coeva scultura abruzzese, che accomuna un ben definito gruppo di portali umbri².

Di recente, Enrica Neri Lusanna ha riconsiderato il quadro generale delle officine di scultori attivi nella regione. La ricerca ha fruttato un necessario distinguo tra botteghe e linguaggi, ha avanzato nuove proposte cronologiche e ha indagato i possibili modelli classici a cui guardarono gli artisti umbri.

L'analisi del corredo scultoreo della cattedrale di San Rufino può prendere le mosse dall'attribuzione avanzata dalla studiosa alla cerchia di Rodolfo e Binello, i due artefici che siglano con i loro nomi le fabbriche di San Michele e di San Silvestro di Bevagna³.

A suggerire questo collegamento concorrono anzitutto alcune soluzioni impaginative dei prospetti, come la già discussa presenza delle protomi umane e animali, che contribuiscono a rimarcare la spartizione orizzontale tipica delle facciate di questo periodo, oppure l'adozione dei portali a ghiera multipla (**figg. 26, 140**), in cui gli strombi diventano le superfici atte a contenere la ricca decorazione plastica e cromatica. L'impiego di questo stesso modello nella facciata minore del San Feliciano (**fig. 141**) ha più volte suggerito l'assegnazione a Rodolfo e Binello anche delle sculture folignati⁴, riferimento che andrà limitato all'ideazione generale del portale maggiore e alla decorazione delle tre ghiera più esterne, alla luce della cronologia

¹ Tra gli interventi fondamentali e a carattere più generale su questo tema, H. GRISAR, *Una scuola classica...* cit., pp. 42-57; M. FALOCI PULIGNANI, *Una pagina...* cit.; U. GNOLI, *L'arte romanica nell'Umbria...* cit.; L. FIOCCA, *A proposito dei marmorai umbri del secolo XII*, in "Arte e Storia", 4, XV, 1921, pp. 135-137; M. SALMI, *La basilica...* cit.; A. BERTINI CALOSSO, *La scultura nel Duecento...* cit., pp. 275-292; F. GANGEMI, *Ispirazione classica e nuove prospettive nella scultura architettonica dell'Umbria medievale*, in "Hortus artium medievalium", 16, 2010, pp. 139-150.

² R. GATTI, *Precisazioni...* cit., pp. 16-24.

³ E. NERI LUSANNA, *Le officine...* cit., p. 92.

⁴ L. LAMETTI, *Alcune riflessioni ...* cit., p. 100; G. BENAZZI, *La decorazione scultorea della facciata "minore" del San Feliciano*, in *Foligno a. D. 1201...* cit., pp. 32-61.

più avanzata – al secondo quarto del XIII secolo – proposta dalla Neri per gli stipiti, lo zodiaco e i simboli del Tetramorfo⁵.

A favore dell'ipotesi di una stessa maestranza impegnata nei cantieri di Assisi e di Bevagna sembra indicativa anche la risoluzione di alcuni dettagli, come la modulazione delle scaglie del drago trafitto da san Michele nel rilievo mevanate (**fig. 142**), che riappare nella cattedrale assisiense nella resa del piumaggio dei due pavoni della lunetta sinistra (**fig. 143**), accomunati al mostro infernale anche dai grossolani artigli uncinati.

Tenendo quindi come punto fermo l'inserimento delle sculture della facciata assisiense all'interno del quadro che i precedenti studi dedicati ai cantieri diretti da Binello e Rodolfo hanno contribuito a delineare, potremo soffermarci sugli aspetti peculiari della decorazione di San Rufino, come lo stile delle figure, la tipologia dei tralci del portale centrale e la singolare modanatura torica che lo circonda. Questi si rivelano espressione di un linguaggio essenzialmente locale, capace però di attingere e di dialogare non soltanto con le testimonianze della tradizione antica presenti sul territorio, ma anche con la diffusione di nuovi modelli.

Si tratta insomma di approfondire i rapporti attraverso cui l'insieme plastico del Duomo di Assisi si lega non soltanto alle opere prodotte dall'officina attiva a Bevagna e a Foligno, ma anche al coevo panorama artistico dell'Italia centrale.

V.1 Lo stile delle figure

La nostra analisi comincia col confutare l'idea, espressa anche da Pietro Toesca e tramandata dalla storiografia assisana, che la lunetta che sovrasta il portale centrale (**fig. 114**) sia in realtà un pezzo di riuso, pertinente forse alla basilica ugoniana⁶. Questa possibilità è stata già contraddetta da Francesca Cristoferi che ha confrontato la *Vergine allattante* (**fig. 144**) con il *Re David* (**fig. 145**) che compare lungo la modanatura torica che circonda il portale⁷. La medesima, rigida impostazione delle due figure e la decorazione insistita e raffinata delle loro vesti cancellano in effetti ogni dubbio circa l'identità di mano dei due brani. Questi inoltre sono contraddistinti da un medesimo tipo fisionomico, caratterizzato da nette partiture dei

⁵ E. NERI LUSANNA, *Le officine...* cit., pp. 103-105.

⁶ P. TOESCA, *Storia dell'arte...* cit., p. 596. Si veda inoltre A. BRIZI, *La facciata...* cit., p. 191; E. ZOCCA, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Assisi*, Roma, 1936, p. 174.

⁷ F. CRISTOFERI, *La facciata...* cit., p. 97.

piani facciali, rigida frontalità, labbra appena incise, pieghe sottili e parallele che definiscono barbe e capelli; elementi puntualmente replicati nelle sculture realizzate nell'*atelier* di Rodolfo e Binello, come ha già dimostrato l'accostamento tra le figurette che si susseguono lungo il cordolo in travertino di San Rufino (**figg. 107, 108, 145**) e le mensole antropomorfe schierate sul fronte della chiesa mevanate di San Michele (**fig. 62, 146**).

Il ricorrere dei medesimi dettagli anatomici già registrati ad Assisi e Bevagna ha inoltre permesso di riferire alla stessa bottega di scultori le teste che decorano il portale di Santa Maria di Turruta di Montefalco (**fig. 147**)⁸, che potrebbe anzi rappresentare un punto di partenza tra le tappe percorse dall'officina di lapicidi di cui ci stiamo occupando.

A suggerire quest'ipotesi concorre innanzitutto la sua impostazione, decisamente più semplificata rispetto agli esempi di Bevagna, Assisi e Foligno, che prevede un archivoltto aggettante, decorato da una triplice modanatura a dentelli, intrecci e palmette (queste ultime dalla foglia diversificata) impostato su due mensole antropomorfe. Entrambe sono maschili e barbute: quella a destra, più scheggiata, recava probabilmente una corona simile a quella ancora ostentata dal suo *pendant*. La cornice modanata delimita due ghiera lisce e strombate. La lunetta centrale è decorata soltanto da un bassorilievo raffigurante l'*Agnus Dei* crucifero. I due stipiti del portale, infine, appoggiano su due basi scolpite.

Questo tipo di impaginazione richiama da vicino quella del portale della chiesa di San Giovanni a Sangemini (edificio sorto in prossimità della via Flaminia e negli anni in cui la nuova struttura amministrativa comunale viene a riconfigurarsi in ragione del nuovo rapporto con la chiesa romana e con la politica di Innocenzo III) firmato dai lapicidi Nicola, Simone e Bernardo nel 1199 (**fig. 148**)⁹. I più diretti contatti con l'ambiente romano dei tre artefici, esplicitati anche dai rimandi letterari dell'iscrizione che ci ha tramandato i loro nomi¹⁰, si manifestano nella concezione generale dell'ingresso, trilitico e predisposto ad accogliere un ricco rivestimento a incrostazioni lapidee di gusto cosmatesco. A ciò si aggiunga l'esecuzione più raffinata e filologicamente pregnante dei motivi a ovoli e fusarole che decorano le modanature dell'archivoltto.

⁸ Allo stesso ambito, seguendo un suggerimento di Elvio Lunghi (*Facciate romaniche ... cit.*, pp. 65-79), andrebbe quindi ricondotto anche un bassorilievo già murato nelle pareti del chiostro dell'abbazia di San Pietro a Bovara, identificato come un ritratto dell'architetto Atto in atteggiamento orante, celebrato dall'iscrizione in facciata, o come un telamone proveniente dal medesimo prospetto. Le analogie con le sculture di Bevagna o Assisi fanno cadere l'ipotesi, avanzata dallo studioso, di una datazione molto alta nel XII secolo dei rilievi di Bovara e Turruta.

⁹ S. RICCIONI, *Lo spazio della scrittura...* cit., pp. 67-68. Sulla chiesa di San Giovanni a Sangemini si veda A. PRANDI, *L'arte a San Gemini...* cit., pp. 259-267.

¹⁰ A. CAMPANA, *Le iscrizioni medioevali di San Gemini*, in *San Gemini...* cit., pp. 92-97.

Decisamente affine risulta però il modellato delle teste (**figg. 149-150**), nettamente squadrate e sintetiche nella resa dei dettagli, ma allo stesso tempo caratterizzate da un vivace piglio espressivo che trapela dai grandi occhi spalancati. Le affinità tra i due accessi potrebbero lasciar ipotizzare una relazione tra le due maestranze, grazie alla quale Nicola, Simone e Bernardo avrebbero potuto rappresentare un canale privilegiato di trasmissione della cultura antichizzante legata a Roma che è palese nei cantieri diretti da Binello, le cui origini sembrerebbero invece da doversi ricondurre all'Italia settentrionale¹¹.

Si potrebbe quindi tentare di ricostruire il percorso cronologico e geografico compiuto dalla taglia di scultori capeggiati da Rodolfo e Binello e tracciare un itinerario che, dalle prime prove di Turrta – che risponde a un sistema impaginativo ancora acerbo rispetto ai risultati successivi, frutto di un'elaborazione linguistica che, come vedremo, ha assimilato stimoli eterogenei e non legati esclusivamente a modelli d'ispirazione classica – e Bevagna (ultimo decennio del XII secolo), raggiunga Foligno (il 1201 è la data d'inizio della decorazione della fronte minore di San Feliciano) per poi toccare Assisi.

La schematizzazione delle figure umane che connota i rilievi della cattedrale si ritrova anche in esempi coevi di miniatura umbra, e si possono a questo proposito osservare i personaggi che popolano il Sacramentario proveniente dalla chiesa di San Niccolò ad Assisi e datato alla fine del XII secolo (Baltimora, Walters Art Gallery, ms. 10.75, **fig. 151**)¹². Qui i volti si contraddistinguono per un marcato espressionismo, accentuato dagli occhi grandi, con le pupille dilatate, efficacemente tradotte in scultura dagli inserti metallici, ma anche per le bocche appena tratteggiate e per i capelli, resi attraverso una fitta serie di tratti veloci e disegnati come una calotta attorno alla testa, similmente a quanto osservato nei tipi facciali adoperati dalla taglia di Rodolfo e Binello. Nelle illustrazioni miniate ritorna inoltre la medesima semplificazione dei gesti e dei panneggi che caratterizza le sculture della facciata di San Rufino (**fig. 152**).

Le statue poste a corredo della zona superiore del prospetto suggeriscono poi una diretta ispirazione all'arte antica nella rinnovata percezione della conquista dello spazio, attuata grazie al loro distacco quasi completo dalla superficie muraria¹³. Allo stesso tempo, però,

¹¹ È quanto giunge ad ipotizzare Enrica Neri Lusanna (*Le officine...* cit., nota 42 p. 111) analizzando l'onomastica di "Binellus" e le sue aree di diffusione.

¹² E. B. GARRISON, *Studies in the history...* cit., pp. 320-335; G. BIGALLI, *La miniatura umbra...* cit., pp. 304-309.

¹³ Riferimenti all'arte classica erano stati proposti anche dal Noehles (*Die Fassade...* cit. pp. 52-53) a proposito delle soluzioni analoghe, di cui si è già discusso (si veda paragrafo III.3), della facciata di San Pietro a Tuscania.

l'influsso lombardo, forse derivato dall'educazione padana di Binello, si palesa in alcuni dettagli anatomici delle sculture, come la forma triangolare dei lunghi denti affilati degli animali feroci (**figg. 153, 37**), in cui sembra di cogliere un antico retaggio delle fauci a denti di sega e a schacchiera ostentate dalle belve raffigurate sul portale di San Fedele a Como o sul pulpito di San Giulio d'Orta (**fig. 154**)¹⁴.

La compattezza dei volumi, le massicce figure scavate dal piano di fondo, le vibrazioni luministiche che indagano le superfici avevano fatto immaginare a Francesco Gandolfo la possibilità di definire un rapporto evolutivo che dalla decorazione plastica del Duomo d'Assisi, datata dallo studioso alla metà del secolo XII, pervenisse ad alcuni dei più notevoli raggiungimenti della scultura umbro-laziale dell'inizio del successivo, come il gruppo della *Deposizione* lignea di Tivoli¹⁵. Una volta ricondotti i rilievi assisiati alla taglia di Rodolfo e Binello e stabilita una cronologia al secondo decennio del Duecento, tale sintonia linguistica andrà intesa non nei termini di discendenza, ma come elemento rivelatore di una comune sensibilità espressiva che si dimostra evidentemente diffusa a quelle date.

V.2 I tralci

In San Rufino, tra gli elementi in cui si manifesta più chiaramente il legame con la tradizione classica vi è il tipo di tralcio d'acanto con le foglie accartocciate lungo il fusto che decora la ghiera esterna del portale principale (**fig. 155**). Il racemo crea delle volute, aperte alternativamente a destra e a sinistra, terminanti in boccioli di varia foggia e talvolta occupate da animali. Al ramo principale s'avvinghiano steli più sottili carichi di gemme.

Una variante molto simile si ritrova impiegata anche nella ghiera inferiore del portale centrale della chiesa di San Michele a Bevagna (**fig. 156**). Come già notava Joan Esch, questa particolare tipologia trova il suo modello di derivazione nella decorazione degli stipiti della chiesa di San Pietro a Spoleto¹⁶ (datato come sappiamo all'ultimo quarto del XII secolo), che si distingue però per la maggiore incisività con cui i girali vengono sbalzati dal fondo. In questo gruppo, la studiosa includeva pure gli stipiti dei portali di Santa Maria Impensole a Narni (1175, **figg. 157-158**), che secondo il suo parere andavano ricondotti alla stessa bottega

¹⁴ G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca...* cit., pp. 281-282; F. CERVINI, *Pietra come bronzo. Il pulpito di San Giulio nel cuore dell'Europa romanica*, in *San Giulio e la sua isola*, Novara, 2000, pp. 123-143.

¹⁵ F. GANDOLFO, *Il Romanico in Italia centrale*, in A. M. ROMANINI, *L'arte medievale in Italia*, Firenze, 1988, pp. 312-329, in particolare p. 328.

¹⁶ J. ESCH, *La chiesa di San Pietro...* cit., pp. 78-96.

attiva nel cantiere del San Pietro. I tralci narnensi sono talvolta scolpiti a doppia spirale, così come avviene per il frammento, in origine collocato al di sotto del rosone (e quindi, come si è detto, riconducibile alla maestranza umbra che lavora alla decorazione della parte superiore del prospetto, in concomitanza con la bottega cosmatesca di Lorenzo e Jacopo cui si deve invece l'elegante portale), montato come architrave del portico della cattedrale di Civita Castellana (1180-1190 ca., **fig. 159**). In questi ultimi due esempi, tuttavia, il rilievo meno accentuato conferisce ai racemi un aspetto maggiormente pittorico. In Santa Maria Impensole andrà poi operata una distinzione tra i tralci che ornano i due accessi laterali e quello che circonda il portale centrale. I primi, infatti, sono sostenuti da due coppie di telamoni, secondo una soluzione presente anche nello stipite sinistro del portale di San Costanzo a Perugia, e accolgono tra le spire uccelli e belve feroci (**fig. 157**); il secondo, invece, non è animato e, almeno in alcuni tratti, rivela una maggior aderenza all'antico che si traduce in un rilievo più marcato, come dimostrano anche le scanalature che percorrono il fusto (**fig. 158**).

Sempre a Narni, bisogna registrare l'adozione dello stesso modello pure nel portale che si apre lungo il fianco meridionale del San Giovenale (**fig. 160**)¹⁷, dove però la conduzione del rilievo risulta più stilizzata e meno variata. Tra le derivazioni qualitativamente più modeste di questo stesso tipo andranno inclusi anche i girali che ornano la cripta della collegiata di Lugnano in Teverina (**fig. 161**).

L'iniziale raggruppamento proposto dalla Esch andrà inoltre allargato anche alla decorazione della porta d'accesso dell'abbazia di San Pietro ad Assisi (**fig. 162**), che per aderenza formale e tipologica – soprattutto negli stipiti – ai racemi di San Michele a Bevagna e di San Rufino, credo possa essere ricondotta alla stessa bottega di lapicidi.

Il tipo di tralcio di cui ci stiamo occupando va identificato nella scultura di età tardo-antica, come risulta dalla decorazione dell'Arco degli Argentari (204 d. C.), dove i pannelli con scene di sacrificio sono inquadrati da racemi spiraliformi contenenti motivi floreali¹⁸.

A parere di Francesca Cristoferi, nel racemo assisiense sembra di poter distinguere due mani: la prima che realizza gli stipiti, composti da ampie volute regolari, riccamente variate nel

¹⁷ M. D'ONOFRIO, *La cattedrale di Narni...* cit., p. 107. Lo studioso pone in evidenza l'affinità strutturale tra questo portale, trilitico e con lunetta incassata, e quello della chiesa di San Niccolò a Sangemini (oggi New York, Metropolitan Museum of Art), individuandone il modello originario nell'abbazia desideriana di Montecassino.

¹⁸ J. ESCH, *La chiesa...* cit., p. 88.

repertorio vegetale e faunistico; la seconda che interviene all'altezza dell'arco, inspessendo lo stelo e creando volute più piccole (**fig. 26**)¹⁹.

La disparità tra i due settori è contrassegnata anche dalla differenza del tipo di marmo utilizzato: evidentemente, un tipo più pregiato è stato impiegato per gli stipiti, maggiormente a vista. Nella zona dell'arco, dove compiano, a differenza del livello sottostante, una cornicetta perimetrale a losanghe e la serie di alveoli forse destinati a contenere una decorazione polimaterica (**fig. 80**), si nota anche un uso più insistito del trapano, teso forse a vivacizzare un corredo vegetale più uniforme e monotono, oltre che l'inserimento delle uniche figure umane in alto a destra. Credo che l'autore di questa seconda sezione debba essere identificato con lo stesso artefice del ramo intrecciato che circonda la lunetta (**fig. 95**), come sembrerebbe indicare anche la carnosa rosetta posta accanto al vendemmiatore (**fig. 92**), che ricorre lungo lo stelo più esterno in quest'unica circostanza, mentre appare di nuovo tra le spire dei tralci annodati.

Il fatto che la realizzazione del portale centrale sia dovuto a un intervento non unitario non implica che si debba pensare a due fasi di intervento distanziate nel tempo. L'avvicinarsi dei lapicidi nella realizzazione di uno stesso manufatto è una pratica diffusa all'interno delle botteghe medievali, dove le parti più visibili (in questo caso gli stipiti) venivano eseguite dallo scultore più abile, mentre ai suoi collaboratori erano demandate le zone secondarie.

Un'attenta analisi del monumentale accesso della cattedrale assiate pone inoltre ulteriori problemi interpretativi da un punto di vista tecnico. Anzitutto, la posizione vistosamente inclinata della lunetta, che sembrerebbe potersi giustificare soltanto in virtù di un'esecuzione piuttosto approssimativa da parte degli scalpellini. Altrettanto anomala risulta poi la brusca interruzione dei meandri nella zona superiore degli stipiti, resecati subito al di sotto della superficie liscia dell'architrave (**fig. 26**). Vari rifacimenti si riscontrano pure in corrispondenza del tralcio esterno. Questa situazione così complessa potrebbe forse giustificarsi in virtù di un errore di calcolo nelle misure, che avrebbe portato ad accorciare gli stipiti in corso d'opera e che potrebbe motivare anche la notevole inclinazione della lunetta, ma in definitiva resta molto difficile provare a ricostruire i vari passaggi della realizzazione della decorazione del monumentale ingresso. L'unico dato certo è che si tratta di un lavoro non finito: non si spiegherebbe altrimenti l'andamento delle due cornicette perimetrali, che corrono intorno al tralcio esterno ma non proseguono fino a terra e la totale assenza di

¹⁹ F. CRISTOFERI, *La facciata...* cit. p. 93.

elementi polimaterici in funzione dei quali furono approntati i meandri e i girali dell'architrave.

Tornando ancora per un momento sull'analisi dei tralci, quello della lunetta del portale centrale (**figg. 95, 114**) ci consente di introdurre in questa discussione sull'apparato scultoreo di San Rufino il tema dell'adozione di modelli, che derivano magari da aree culturali differenti ma che poi vengono ampiamente divulgati a livello territoriale. Del resto, la presenza di eclettismi e di incroci con esperienze artistiche composite è un tratto già riconosciuto agli scultori operanti in Umbria nella stagione tardo-romanica.

Il doppio stelo intrecciato che si allarga in ampie volute abitate è stato messo in relazione con gli stipiti del Duomo di Spoleto (fine XII secolo – 1207 ca., **figg. 94, 163**)²⁰, dei quali rappresenta una versione raggelata e meno vibrante. A conferma di una circolazione di modelli nell'area tra Perugia e Spoleto concorrono anche le analogie riscontrabili nel repertorio di soggetti impiegati, che vanno dai personaggi aggrappati ai germogli, ai musicisti e agli acrobati, alla presenza di vere e proprie scenette narrative alla base del tracio, di cui sembrano costituire la necessaria premessa iconografica²¹. Questa particolare tipologia risulta già attestata nell'anno mille, come dimostra uno dei disegni di modelli a corredo di una *Psicomachia* divisa tra Parigi e Roma (Parigi, B. N. lat. 8318, fol. 64v), che si rivela particolarmente prezioso, in quanto permette di far risalire le origini di questo motivo agli avori carolingi²².

La diffusione in Umbria del doppio stelo annodato è provata anche da un frammento rimontato in uno degli amboni della collegiata di Santa Maria a Lugnano in Teverina e, più indirettamente, pure dal tralcio che orna lo stipite sinistro del portale di San Costanzo a Perugia.

²⁰ J. ESCH, *La chiesa...* cit., p. 87 n. 67.

²¹ Per la problematica interpretazione iconografica delle scenette assisiati, si veda paragrafo IV.1. L'identificazione dei due soggetti alla base del tracio spoletino con l'*Annuncio a Maria* e il *Sogno di San Giuseppe* si deve a S. NESSI, *Il duomo di Spoleto...* cit., nota 28, p. 34. La rara compresenza della figura di Giuseppe e della scena dell'*Annunciazione* ritorna in alcuni casi anche nella scultura toscana della seconda metà del XII secolo, come nel pulpito di Guglielmo realizzato per il Duomo di Pisa e ora a Cagliari (1158 – 1162) e sul capitello destro del portale di Sant'Andrea a Pistoia, firmato da maestro Enrico nel 1166. Come ha fatto notare Dorothy Glass (*Portals, pilgrimage and crusade in Western Tuscany*, Princeton University Press, 1997, pp. 12-13), era stato Sant'Ambrogio, nella sua *Expositio Evangelii secundum Lucam*, a mettere in relazione le paure di Maria e quelle di Giuseppe di fronte all'inaspettato evento miracoloso. Si potrebbe pertanto immaginare che sia questa fonte letteraria ad aver ispirato anche il rilievo spoletino.

²² E. NERI LUSANNA, *Le officine...* cit., p. 87; E. VERGNOLLE, *Un carnet de modèles de l'an mil originaire de Saint-Benoit-sur-Loire*, in "Arte medievale", II, 1984, pp. 23-56.

Ma la fortuna di questo motivo tra XII e XIII secolo è attestata in un'area anche più vasta. Lo dimostra il confronto, già notato da Otto Lehmann-Brockhaus²³, tra la decorazione di Spoleto (**fig. 163**) e una lastra del pulpito della chiesa di San Liberatore alla Majella in Abruzzo (Serramonacesca, **fig. 164**), datato intorno al 1180 e riferibile a uno scultore locale, che sbalza nettamente i racemi dal fondo e, rispetto agli artisti umbri, conferisce maggiore importanza all'elemento faunistico, a cui è riservato uno spazio maggiore all'interno della rappresentazione. Le notazioni dello studioso, che sottolineava l'identità del profilo delle viti nei due rilievi, ma anche la ripresa puntuale di alcuni soggetti, come la coppia di uccelli con la zampa sollevata e appoggiata al racemo, dimostrano come certi modelli circolassero anche tra botteghe e maestranze diverse.

Credo che questo stesso tema del doppio tralcio allacciato si possa rintracciare in una frammentaria lastra oggi ricoverata all'interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Luco dei Marsi (**fig. 165**)²⁴, che consente di attestare la persistente fortuna di questa tipologia decorativa ben dentro il XIII secolo. La qualità del rilievo, assieme al naturalismo e alla vigorosa espressività del torso virile e della testa leonina che lo abitano hanno infatti suggerito una datazione al settimo decennio del Duecento. E in effetti il forte patetismo disegnato sul volto della figurina rivela delle assonanze con la produzione plastica meridionale dell'ultimo quarto del secolo, successiva alla grande fioritura d'età federiciana; e a testimonianza della circolazione di un medesimo linguaggio potremmo citare il personaggio virile avvolto tra le spire di un serpente, in origine pertinente al lettorino di un pulpito, conservato nel museo dell'abbazia di Montevergine in Irpinia (**fig. 166**)²⁵.

Lungo gli stipiti e gli architravi dei due accessi secondari (**figg. 27-28**), i tralci sono sostituiti da una serie di patere e tondi figurati che si ispirano al *topos* dell'imgo clipeata²⁶. Questa decorazione appare quindi di nuovo fortemente e volutamente legata ad una tradizione

²³ O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 6, 1942/44, pp. 257-423, in particolare pp. 367-368. Lo studioso però riconduceva il gusto per la specularità geometrica, peculiare di questi rilievi abruzzesi, alla tradizione classica. Per la datazione del pulpito di San Liberatore alla Majella, si veda F. GANDOLFO, *Scultura medievale...* cit. pp. 113-116.

²⁴ La lastra è stata associata a un altro frammento, conservato nella stessa chiesa e montato al di sotto di un lettorino di pulpito. Si veda M. MORETTI, *Architettura medievale...* cit., pp. 266-267; F. GANDOLFO, *Scultura medievale...* cit., pp. 202-203.

²⁵ V. PACE, *Aspetti della scultura in Campania*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, (Roma, 15-20 maggio 1978), volume I, a cura di A. M. ROMANINI, Galatina, 1980, p. 323, nota 72; F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Roma-Bari, 1999, pp. 127-128; ID., *Scheda n. 9*, in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra (Avellino, 28 aprile – 30 novembre 2012), a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli, 2012, p. 74.

²⁶ K. NOEHLES, *Die Fassade...* cit. pp. 40-44.

arcaizzante, tenuto conto della particolare percezione che dell'“Antico” avevano i lapicidi medievali e che comprendeva anche il repertorio formale ereditato dall'arte paleocristiana e bizantina.

La diffusione di questo tipo di ornamentazione in area umbro-laziale è testimoniata anche dalla bifora laterale sinistra di San Pietro a Tuscania e dal portale di San Domenico a Narni²⁷, anche se in questi casi sono busti maschili ad essere inseriti entro clipei. Inoltre, va tenuto presente che a Tuscania si tratta sempre di un unico tralcio che funge da collegamento tra i medaglioni. Per quanto riguarda il portale narnense, i modelli di riferimento sono stati recentemente individuati non tanto negli analoghi esempi romani di Santa Pudenziana e di Sant'Apollinare, quanto piuttosto nelle formule bizantine mediate dai manufatti sontuosi²⁸. E questo stesso canale di trasmissione può essere considerato alla base della decorazione dei portali assisiati dove, come abbiamo detto, la tradizione figurativa che prevede la rappresentazione di animali all'interno di *rotae* si rifà puntualmente al gusto ornamentale delle stoffe orientali.

Meno pregnante mi sembra il collegamento, proposto dalla Esch, tra l'ornamentazione plastica dei portali assisiati e quella a motivi floreali entro medaglioni scolpiti all'interno degli archetti della chiesa di San Pietro a Spoleto²⁹. Se per questi ultimi risulta convincente il collegamento con esemplari di scultura umbra proto-romanica, come la lastra di Ursus a Ferentillo, non altrettanto può dirsi per i rilievi del Duomo d'Assisi, dove viene a mancare quell'insistito decorativismo che a Spoleto pervade le superfici scolpite, per lasciare il passo a un rigore geometrico di più stretta ascendenza classica.

V.3 Il cordolo in travertino

La modanatura torica che cinge il portale centrale (**fig. 26**) rappresenta un'evoluzione dell'archivolto a sezione circolare che incornicia la lunetta e che si trova spesso adottato nell'architettura umbro-laziale (si pensi al San Pietro d'Assisi, al San Feliciano di Foligno, ma anche a Santa Maria Maggiore a Tuscania e al portale dell'ospedale di San Sebastiano a Capranica). Quest'ultimo, dalla superficie liscia, è stato considerato come un lascito del

²⁷ *Ibidem*; F. CRISTOFERI, *La facciata...* cit. p. 96.

²⁸ F. GANGEMI, *Su un antico portale umbro. I rilievi di Santa Maria Maggiore a Narni*, in *Umbria e Marche...* cit., pp. 123-132.

²⁹ J. ESCH, *La chiesa...* cit., p. 91-92.

linguaggio padano. Ad Assisi però l'elemento circolare si allunga fino a terra e la sua articolazione plastica risponde ad una tradizione decorativa elaborata oltralpe a partire dagli anni Venti del XII secolo, e diffusasi poi in diverse regioni artistiche italiane. Questa prevede la collocazione di piccoli conci (più spesso rettangolari che cilindrici come quelli assisiati) su cui viene scolpito un elemento ornamentale, disposti perpendicolarmente o parallelamente al profilo dell'arco. A titolo esemplificativo, si possono citare i monumentali accessi occidentali di Saint-Denis o di Saint-Pierre ad Aulnay³⁰. In base a questo schema, gli archivolti diventano il fulcro ornamentale della facciata e, quindi, lo spazio destinato ad accogliere il messaggio sacro rivolto all'osservatore.

Lo stesso principio di sovrapposizione si ritrova adottato lungo l'archivolto del fornice centrale del portico antistante la chiesa di San Clemente a Casauria (**fig. 167**), dove la disposizione delle sei figurette è già stata giustificata in virtù dell'ispirazione a modelli francesi che connota l'intera facciata e il suo monumentale ingresso. È stato recentemente sostenuto che tali contatti potessero dipendere dalla particolare suggestione esercitata dalla figura di Suger sul committente dell'opera, l'abate Leonate, che si sarebbe pertanto ispirato al Saint-Denis per la direzione del cantiere dell'abbazia abruzzese³¹. In realtà, il confronto già evocato³² tra la soluzione casauriense e quella del portale d'accesso del Duomo di Fidenza appare talmente stringente da non permettere di escludere che le influenze francesi abbiano raggiunto l'Abruzzo attraverso il filtro delle grandi fabbriche padane. Soprattutto se si tiene presente che Leonate morì prima che i lavori di Casauria fossero conclusi (1182) e che le sculture del portico, la cui realizzazione dovrebbe quindi spettare ai suoi successori³³, sono state considerate da Francesco Gandolfo opera di un artista locale, attivo attorno al 1184³⁴.

Un'analoga schiera di figurette disposte su singoli conci sovrapposti decora l'archivolto centrale del portale destro del Duomo di San Leopardo ad Osimo (**fig. 168**). Come

³⁰ C. PICCININI, *Osservazioni sulla scultura architettonica monumentale: i portali scolpiti fra romanico e gotico*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO – G. SERGI, vol. II, Torino, 2003, pp. 213-233.

³¹ E. BRADFORD SMITH, *Model for the extraordinary. Abbot Leonate and the façade of San Clemente a Casauria*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2002, pp. 463-476. La tesi di una personale predisposizione di Leonate per i modelli francesi è stata ribadita anche da A. TRIVELLONE, *Il romanico "lombardo..."* cit., pp. 492-494.

³² G. CRICHTON, *Romanesque sculpture in Italy*, London, 1954, p. 129.

³³ A questo proposito, Gloria Fossi (*L'abbazia...* cit., p. 186) ipotizzava che committente delle sculture dell'archivolto fosse stato l'abate Gioele, visto che tra i personaggi ritratti in facciata vi è anche il profeta omonimo. C'è da notare, però, che anche le scelte iconografiche potrebbero ben giustificarsi alla luce della diretta influenza del cantiere di San Donnino, dove compaiono, come a Casauria, le figure dello stesso Gioele e di Davide.

³⁴ F. GANDOLFO, *Scultura medievale...* cit., p. 133.

sappiamo³⁵, i due accessi della cattedrale furono realizzati al tempo del vescovo Gentile da una maestranza diretta da Filippo, l'artefice che ha impresso il suo nome su un'epigrafe datata 1191 e conservata nella cripta, che pure risale alla stessa campagna di lavori. Accanto a Leonardo (o Leopardo), autore dei plutei corali dell'abside meridionale di San Ciriaco ad Ancona e al quale è stata riferita anche la frammentaria cattedra vescovile del Duomo di Osimo, Filippo fu a capo di una bottega attiva nelle Marche tra il 1180 e il 1230 circa³⁶. Nel 1210 essi lasciarono le loro firme anche sul portale maggiore della facciata di Santa Maria della Piazza ad Ancona (**fig. 173**). Il disegno complessivo di questo frontespizio è stato ricondotto a Leonardo in ragione del suo bizantinismo, che connota anche le lastre decorate a mastice del San Ciriaco. A Filippo invece dovrebbero spettare le sculture del portale. Per quest'ultimo, in passato identificato con l'omonimo scultore del portale di San Giovanni Profiamma a Foligno (1231), è stata supposta un'origine padana, anche se egli dovette ben presto radicarsi nelle Marche, dato che nelle iscrizioni che ci hanno tramandato il suo nome si qualifica come cittadino anconetano. Il legame con la cultura lombarda ed emiliana, similmente a quanto si è osservato per Casauria, potrebbe quindi essere all'origine della soluzione adottata per la decorazione del portale di Osimo.

Ad Assisi, invece, la ricezione delle novità elaborate nei cantieri della Francia potrebbe essere avvenuta anche direttamente, considerando la vivacità delle attività commerciali che spingeva i più facoltosi mercanti a recarsi nella regione dello Champagne per l'acquisto dei panni "franceschi"³⁷. Del resto, il legame che unisce la città umbra a quelle remote contrade risulta talmente forte che esso si rispecchia finanche nel nome del suo più illustre cittadino.

Il cordolo in travertino presenta poi dei bellissimi nodi, finemente intagliati, che suddividono i vari rocchi sovrapposti (**fig. 169**). Anche in questo caso si tratta di un elemento importato dall'architettura francese: simili anelli proliferano lungo i sostegni circolari del coro di Notre-Dame di Noyon (eretta dopo il 1131) oppure sui fasci di colonnette che scandiscono i muri della cattedrale di Laon (costruita a partire dal 1160)³⁸. Essi spezzano anche le colonne tubolari – che però conservano una superficie liscia – dei portali di Santa Maria Maggiore a

³⁵ Si veda paragrafo IV.1, p. 130.

³⁶ Sulla maestranza di Filippo e Leonardo si veda F. REDI, *La basilica di San Ciriaco nel Medioevo*, in *San Ciriaco. La cattedrale di Ancona*, a cura di M. L. POLICHETTI, Milano, 2003, pp. 130, 134, 154-155; G. TIGLER, *Il Duomo di Fermo*, in *Umbria e Marche in età romanica...* cit., pp. 239-280, in particolare pp. 243, 273.

³⁷ G. MIRA, *Aspetti di vita economica nell'Assisi di San Francesco in Assisi al tempo di San Francesco...* cit., pp. 125-179.

³⁸ Per questi esempi, si veda W. SAUERLÄNDER, *Le cattedrali gotiche. 1140-1260*, Milano, 1991, pp. 18-19, 22-27.

Tuscania (**figg. 182-183**) e dell'ospedale di Capranica³⁹. È tuttavia in Umbria che si può rintracciare la soluzione più prossima a quella assisiata, ovvero nelle semicolonne, dalla superficie similmente loricata o strigilata⁴⁰, che scandiscono la zona inferiore dell'abside del Duomo di Todi (**fig. 170**), dove qualcuno dei nodi si presenta addirittura arricchito di testine zoomorfe. La decorazione di questa zona del vano absidale, generalmente considerata frutto dell'influenza dell'architettura lombarda, è stata recentemente datata entro l'ultimo decennio del XII secolo⁴¹, a seguito dell'incendio che nel 1190 devastò l'edificio, confermando quindi indirettamente una contiguità cronologica alle imprese dirette da Binello.

Le modanature cilindriche interrotte da anelli diventano poi quasi uno stilema linguistico delle opere marchigiane autografe di maestro Filippo. Esse caratterizzano infatti i portali del duomo di San Leopardo ad Osimo (**fig. 168**). Nell'accesso sinistro (**figg. 171-172**), inoltre, gli elementi tubiformi rielaborati come le squame dei serpenti raggiungono un effetto molto simile a quello delle semicolonne tudertine (**fig. 134**) e del cordolo assisiata (**fig. 169**).

Colonnine segmentate da noduli cilindrici, con superficie liscia o strigilata, percorrono anche la zona inferiore della facciata e del portale di Santa Maria della Piazza ad Ancona (**fig. 174**) e questa cifra lessicale si rintraccia anche nella monofora dell'abside settentrionale del San Ciriaco, dove pure sono attestati Leonardo e Filippo. Viene da chiedersi, a questo punto, se i due artefici non siano stati direttamente influenzati dal linguaggio plastico-architettonico messo a punto dalle maestranze operose tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo nei tanti cantieri dell'Umbria romanica.

V.4 Due problemi attributivi: la decorazione della facciata di Santa Maria Maggiore a Tuscania e un erratico leone stiloforo

Allo stile di Rodolfo e Binello sono stati riferiti da Joselita Raspi Serra anche alcuni rilievi che ornano la facciata di Santa Maria Maggiore a Tuscania, come dimostrerebbe il confronto tra la *Madonna con Bambino* collocata al centro della lunetta (**fig. 178**) e i due *Apostoli* ai lati

³⁹ C. GUGLIELMI, *Considerazioni sul portale...* cit.

⁴⁰ Le colonnine strigilate sono state considerate di spoglio da Adriano Prandi (*Il duomo...* cit., p. 62). Questi notava anche che il tema delle foglie loriccate era molto diffuso nell'arte antica e in Umbria conosce un nuovo successo a partire dalla decorazione dei pilastri di San Salvatore a Spoleto.

⁴¹ E. NERI LUSANNA, *Il duomo di Todi...* cit., p. 970.

degli stipiti del portale tuscanese (**figg. 182-183**) con gli *Arcangeli* raffigurati sulle mensole che delimitano l'accesso principale di San Michele a Bevagna (**fig. 180**)⁴².

Un riesame dell'apparato decorativo della chiesa tuscanese è stato recentemente tentato da Fulvio Ricci⁴³. Secondo quest'ultimo, le sculture sarebbero frutto di interventi diversi, dovuti al rifacimento della parte centrale del prospetto, che avrebbero portato a una disposizione quasi casuale delle lastre disposte nella lunetta del portale centrale (**fig. 175**). I rilievi con *l'Angelo che blocca l'asina di Balaam*, il *Sacrificio d'Isacco* e l'*Agnus Dei*, contenuti entro una duplice modanatura circolare, al pari della *Vergine col Figlio*, dovrebbero quindi provenire dall'antica facciata della chiesa, distrutta in occasione dei lavori di rifacimento promossi all'inizio del XIII secolo con l'erezione delle due prime campate e del nuovo fronte. Anche le figure del Tetramorfo disposte attorno al rosone centrale andrebbero riferite, per lo studioso, alla prima fase di decorazione, in quanto evidentemente riposizionate, peraltro in maniera incongrua, come mostra la disposizione delle ali del Leone.

Attinenti invece allo stadio decorativo della facciata di Santa Maria successivo al 1206 dovrebbero essere le restanti sculture del portale centrale: i due *Santi* degli stipiti (**figg. 182-183**) e il capitello con la *Fuga in Egitto*⁴⁴ oltre che gli elementi decorativi afferenti all'ampliamento dello spazio interno, ovvero il capitello con una *Scena liturgica* e il *culot* composto da un mascherone sormontato da due figure demoniache (**fig. 177**).

In realtà, l'insieme delle sculture appare meno disomogeneo di quanto può sembrare a prima vista (**fig. 175**). Il profilo delle lastre con l'*Agnus Dei* e l'*Angelo che blocca l'asina di Balaam*, infatti, asseconda perfettamente quello della lunetta a cui erano evidentemente destinate fin dall'origine. Inoltre, il tondo che accoglie la raffigurazione dell'episodio biblico ha un diametro minore rispetto al suo gemello con la storia di Abramo, allo scopo di adattarsi al minore spazio a disposizione a causa della curvatura della ghiera dell'arco. Ma, a parte queste notazioni di carattere tecnico, è pure lo stesso programma iconografico delle sculture a rivelarsi perfettamente unitario. Le due scene tratte dall'Antico Testamento alludono infatti alla manifestazione dell'intervento divino (che si compie con l'apparizione delle due figure angeliche) nella storia dell'umanità. Ed è sempre per la salvezza dell'uomo che Dio agisce nella storia mondana con l'incarnazione di suo Figlio nel grembo della Vergine, affinché egli

⁴² J. RASPI SERRA, *Tuscania...* cit., pp. 105-111.

⁴³ F. RICCI, *Tuscania, chiesa di Santa Maria Maggiore...* cit., pp. 11-66.

⁴⁴ Enrico Parlato (*Roma e il Lazio...* cit., p. 202) associa invece questo capitello ai rilievi con *l'Angelo che blocca l'asina di Balaam*, il *Sacrificio d'Isacco* e l'*Agnus Dei*.

venga sacrificato (e alla passione di Cristo allude appunto l'*Agnus Dei*) per la redenzione dei peccati.

Non è però possibile che le sculture siano state realizzate da una stessa mano, come lascia intendere Ricci: l'immobile fissità dello sguardo di Maria stride con il ghigno che, nonostante la consunzione, altera il volto di Abramo (**fig. 176**) e la ricerca di naturalismo perseguita nel panneggio mosso della tunica del patriarca è estranea all'andamento schematico e piatto dell'abito di Maria. La forte espressività che connota i protagonisti delle scene bibliche induce invece ad accostare l'autore delle lastre al lapicida che realizza il *culot* all'interno della chiesa (**fig. 177**), a ulteriore riprova della pertinenza dei rilievi della lunetta alla fase di ricostruzione della facciata e delle prime due campate ai primi del Duecento.

L'affinità riscontrata dalla Raspi Serra tra il gruppo della *Madonna con Bambino* (**fig. 178**) e le mensole figurate di Bevagna (**fig. 180**) è condivisibile dal punto di vista della risoluzione stilistica dei dettagli anatomici, comune ai modelli dell'Italia centrale: la definizione ovoidale dei volti, la ieraticità delle figure, la resa delle gigantesche mani dalle lunghissime dita. Ma a Toscana il panneggio risulta più monotono e manca quell'intelligenza impaginativa, messa in luce dalla Neri Lusanna, che consente allo scultore mevanate di disporre i pezzi in tralice ed indagare diversi piani di profondità⁴⁵. Non si tratta, in sostanza, della stessa mano, ma siamo certamente di fronte a due lapicidi che condividono la stessa cultura.

Sulla facciata di Santa Maria Maggiore, i caratteri stilistici del gruppo della lunetta ritornano poi nei rilievi con i quattro simboli degli Evangelisti, e si noti il confronto con l'Angelo (**fig. 179**), altrettanto raggelato nella sua espressione attonita e annullato dalla massa di fitte pieghe parallele della veste. Non è detto che il rimontaggio delle lastre sia avvenuto in concomitanza al rifacimento della facciata, così come sostiene il Ricci, e che queste ultime siano state quindi realizzate in un momento precedente. Nulla vieta di pensare che il ricollocamento si sia reso necessario in occasione di qualche evento imprecisato che comportò, a una data successiva, delle modifiche alla parte superiore del prospetto.

È pure difficile concordare con il Ricci per quanto riguarda le affinità che legherebbero le sculture della lunetta tuscanese al capitello con l'*Adorazione dei Magi* proveniente dalla chiesa di San Silvestro a Viterbo (oggi Museo Diocesano), firmato da un certo *Magister Guilelmus* (**fig. 181**)⁴⁶, che nella modulazione più articolata dei piani, nella resa minuziosa dei

⁴⁵ E. NERI LUSANNA, *Le officine.. cit.*, p. 91.

⁴⁶ Sul capitello si veda pure F. RICCI, *Il capitello di Maestro Guglielmo nella chiesa di San Silvestro a Viterbo*, in "Informazioni" n. 8, 1993, pp. 81-82.

dettagli anatomici e nella definizione di alcuni particolari attraverso l'uso del trapano, come la corona del mago inginocchiato, ostenta una cultura, non estranea alle imprese toscane di Gruamonte o Biduino, più prossima semmai a quella dell'artefice dei due *Apostoli* degli stipiti (figg. 182-183). È vero che recentemente anche la stessa *Madonna* di Tuscania è stata messa in relazione con alcune opere realizzate dalla bottega di Biduino, e in particolare all'architrave del portale centrale di San Salvatore a Lucca, databile tra il 1187 e la fine del decennio seguente, perché ne rappresenterebbe la traduzione, in forme estremamente semplificate, dell'ossessivo linearismo e dell'inespressiva staticità⁴⁷. Ma si tratterebbe, in questo caso, di una derivazione ben più povera rispetto a quella formulata da *Magister Guillemus*. Quindi, prima di declassare il rilievo del portale di Santa Maria come un episodio di conservatorismo formale periferico rispetto alla più aggiornata scultura toscana, conviene forse continuare a meditare sulle affinità che esso mostra con la coeva, certo meno accattivante, plastica umbro-laziale.

Come già argomentato⁴⁸, i due *Apostoli*, ispirati alla soluzione delle statue-colonna francesi, sono svincolati dalla soprastante *Madonna con Bambino* per via della conduzione più elaborata dei panneggi e dei decori delle vesti (figg. 182-183). Al contrario di quanto sostenuto da Ricci, e nonostante la raffinata lavorazione della cornice che inquadra il *San Pietro*, i due *Santi* mi sembrano però indiscutibilmente opera di uno stesso artista: basti osservare il modellato delle mani o la resa di barbe e riccioli⁴⁹.

A parte il rilievo della lunetta, l'unico ulteriore collegamento con le imprese portate avanti in Umbria dalla taglia di scultori di cui ci stiamo qui occupando è rappresentato dalla lastra decorata posta alla base del *San Pietro*, che dispiega un repertorio ornamentale simile a quello dello stipite sinistro del portale laterale del San Feliciano a Foligno⁵⁰.

Le affinità linguistiche tra la *Madonna* di Santa Maria Maggiore e le mensole mevanati ribadiscono i rapporti intercorsi tra le maestranze tuscanesi e quelle attive in Umbria, come dimostrano le già riscontrate analogie nell'impaginazione architettonica e nelle strategie decorative dei prospetti. Queste corrispondenze sono state giustificate dalla Raspi Serra in virtù di precisi legami politici, ovvero le relazioni che univano le due cittadine all'imperatore

⁴⁷ F. GANDOLFO, *Scultori lombardi: uso e abuso di un'idea*, in *Magistri commacini...* cit., pp. 781-802. Per la chiesa di san Salvatore a Lucca, G. TIGLER, *Toscana romanica...* cit., pp. 262-264.

⁴⁸ E. PARLATO – S. ROMANO, *Roma e il Lazio...* cit., pp. 195-203; F. RICCI, *Tuscania...* cit., p. 34, nota 27.

⁴⁹ La testa di San Pietro è stata vandalicamente asportata, ma una fotografia antecedente il furto è pubblicata da J. RASPI SERRA, *Tuscania...* cit., p. 109 e nota 209 p. 149.

⁵⁰ L'affinità era stata notata da Enrico Parlato (*Roma e il Lazio...* cit., pp. 202-203).

Enrico IV, celebrato dall'iscrizione murata all'esterno di San Silvestro e forse ritratto sulla facciata di San Michele (**fig. 146**). In realtà, la stessa studiosa ha rimarcato il fatto che il prospetto della chiesa di San Pietro fosse stato realizzato alla fine di un periodo di discordia cittadina che, prolungandosi dal 1193 al 1206, si era concluso con la sconfitta delle fazioni ghibelline e con la venuta in città del pontefice. Come nel caso di Civita Castellana, Tuscania è periferica rispetto a Roma, ma l'originalità e la complessità di stimoli che intervengono a vario grado nella definizione delle fabbriche romaniche di Santa Maria e di San Pietro le conferiscono la dignità di un centro artistico di primo piano. Allo schiudersi del XIII secolo (riferimento offerto dalla data del 1206 per i due edifici) il movente storico alla base dell'omogeneità stilistica che accomuna impaginazione architettonica dei prospetti e decorazione plastica a quelli di numerose realizzazioni romaniche umbre andrà ricercato, ancora una volta, in un'adesione alla politica papale, più che imperiale, in seguito alle rivendicazioni ideologiche e all'espansionismo promossi da Innocenzo III, interessato a sopprimere i fermenti ghibellini che si erano manifestati in città sullo scorcio del secolo precedente. È d'altronde significativo che la facciata della chiesa di San Pietro sia stata realizzata alla fine di un periodo di discordia cittadina che, prolungandosi dal 1193 al 1206, si era concluso con la sconfitta delle fazioni ghibelline e con la venuta in città del pontefice, in perfetta consonanza con quanto si è osservato per Civita Castellana e per Assisi.

Alla taglia di scultori operanti nel cantiere assisiato andrà a mio avviso ricondotto un leone stiloforo frammentario, conservato presso il Fine Arts Museum di Richmond, Virginia⁵¹ (**fig. 185**). Date le sue ridotte dimensioni, la scultura apparteneva probabilmente alla base di un pulpito o di qualche altro arredo liturgico. Proveniente da Perugia, nel 1929 fu acquistata a Roma, presso Di Castro⁵², dall'antiquario Piero Tozzi, genero del più celebre Stefano Bardini. Le proporzioni allungate e snelle del corpo, gli occhi grandi e bulbosi, la coda ripiegata lungo il fianco e terminante in un grosso ciuffo consentono di avvicinare il pezzo di Richmond ai due leoni a guardia del portale centrale del Duomo di Assisi (**fig. 184**), mentre la ghiera affilata delle fauci, minacciosamente esibita, apparenta inequivocabilmente il felino alle figure dei lupi posti ai lati della loggetta della facciata (**fig. 31**). Ma a richiamare le sculture assisiati è soprattutto la descrizione della criniera attraverso una serie di ciocche stilizzate e

⁵¹ W. CAHN, *Romanesque Sculpture in American Collections*, 2, Turnhout, 1999, p. 124. Precedentemente, il leone era stato considerato toscano: D. F. GLASS, *Creatures in Stone*, in "Arts In Virginia", 10, 2, 1970, pp. 14-20.

⁵² L'informazione si ricava da una nota manoscritta conservata presso l'Archivio di Piero Tozzi, ospitato all'interno della Onassis Library for Hellenic and Roman Art del Metropolitan Museum of Art di New York.

spiraliformi, appiattite contro la superficie. Se l'esemplare americano è in questo senso difficilmente giudicabile a causa della sua frammentarietà, ad Assisi la rigida schematizzazione delle membra, ottenuta mediante intagli netti e squadrati, ricorda prodotti della coeva scultura emiliana, come i due leoni conservati in una delle cappelle della navata sud della cattedrale di Parma (**fig. 186**) riferiti alla tradizione antelamica e databili alla fine del XII secolo⁵³. Anzi, a ben guardare anche il pelame a ciuffi uncinati, benché più morbido e voluminoso, non si discosta troppo da quello delle bestie assisiati.

Così come il tralcio annodato della lunetta che abbiamo già analizzato, anche le similitudini tra la scultura in collezione americana e la decorazione plastica di San Rufino portano alla ribalta il problema dell'esistenza di un repertorio comune utilizzato dalle botteghe che replicano, in contesti anche differenti e distanti tra loro, le medesime soluzioni iconografiche e formali. Il fenomeno è ben documentato nel caso dei cantieri delle cattedrali gotiche francesi e ha fatto ipotizzare che le maestranze disponessero di modelli tridimensionali⁵⁴. Si potrebbe immaginare una situazione analoga anche a proposito delle modalità operative dei lapicidi umbri, come lascerebbe pensare l'esistenza di un secondo pezzo erratico: una leonessa⁵⁵ oggi conservata in Svizzera (Riggisberg, Collezione Abegg, **fig. 187**), già collegata da Walter Cahn all'opera di Richmond⁵⁶. I tratti della testa maggiormente umanizzati e la vistosa differenza nella resa della criniera inducono a considerare la scultura di Riggisberg come una più tarda derivazione dal modello assisiato, alla quale rimanda però la sommaria definizione del costato. Le proporzioni delle membra e il pelame a ciuffi ampi e appuntiti è

⁵³ A. C. QUINTAVALLE, *Benedetto Antelami*, Milano, 1990, schede 26a e 26b, pp. 358-359. Questi due leoni sono stati accostati anche alle analoghe bestie stilofore del pulpito del Duomo di Fano, soprattutto per il simile trattamento della criniera riscontrabile in tre di esse. M. C. IORIO, *Il Duomo...* cit., p. 177.

⁵⁴ E. PAGELLA, *Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico*, in *Arti e storia nel medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO – G. SERGI, vol. I, *Tempi, spazi, istituzioni*, Torino, 2002, pp. 473-511. Le modalità di scambio tra aree culturali differenti e la loro interazione con i caratteri peculiari del contesto storico-artistico d'origine sono state oggetto d'indagine, per quanto riguarda la Toscana, da parte di W. ANGELELLI, *Da Sovana a Montefiascone passando per Tuscania: modelli e circolazione di maestranze nella scultura architettonica del XII secolo*, in *Forme e Storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. ANGELELLI – F. POMARICI, Roma, 2011, pp. 257-268.

⁵⁵ Nella scultura del Duecento la leonessa accompagnata da prole viene rappresentata sempre con la criniera, come dimostrano gli esemplari di maestro Ventura, proveniente dalla distrutta Porta dei Leoni del San Pietro di Bologna (1220-1223) o quello realizzato da Guido Bigarelli da Como come sostegno del pulpito della chiesa di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (G. DALLI REGOLI – L. BADALASSI, *Pulpiti toscani fra XII e XIII secolo. Il contributo dei Guidi*, in A. MILONE – G. TIGLER, *Pulpiti medievali toscani*, Firenze, 1999, pp. 31-53, in particolare p. 45). Il primo a raffigurare la leonessa priva della criniera sarà Nicola Pisano nel pergamano del Battistero di Siena nel 1265, l'opera che, non a caso, segna la sua svolta in chiave naturalistica.

⁵⁶ W. CAHN, *Romanesque...* cit., p. 124. Il leone (numero d'inventario 12.41.67) è in pietra calcarea e misura 93x110x30 centimetri.

stavolta più simile a certi esemplari campani: si pensi al leone posto alla base dello stipite sinistro del Duomo di Salerno (**fig. 188**).

Conclusioni

A partire dalla seconda metà del XII secolo e almeno fino al secondo decennio di quello successivo, il periodo di gestazione della cattedrale di San Rufino, ad Assisi si verificarono profonde trasformazioni politiche e sociali, consumate attraverso una serie di contrasti tra gli esponenti dei due massimi poteri, il Papato e l'Impero, autorità civili, classi sociali e mondo ecclesiastico. Questi cambiamenti ebbero come risultato la nascita di una nuova, forte identità civica, di cui la costruzione del Duomo fu percepita come elemento fondante. Lo dimostra il fatto che un invito alla popolazione affinché i lavori fossero portati a termine il più presto possibile si ritrova perfino in quello che è stato considerato l'atto fondativo dell'istituzione comunale: il celebre Patto di Concordia stilato nel 1210. Che questa data possa segnare l'avvio della costruzione della facciata è una conclusione che è stato possibile trarre analizzando le fonti relative conservate presso l'Archivio della Cattedrale di Assisi e la sostanziosa messe di documenti pubblicati dalla storiografia locale, ma anche da un riesame delle condizioni storiche ed economiche che si registrano nella costituenda *civitas umbra*.

Il problema della datazione del prospetto di San Rufino, affrontato anche incrociando i dati ricavabili dalle testimonianze materiali ed iconografiche, ha reso al contempo necessaria una riconsiderazione delle fasi costruttive del frontespizio del Duomo di Spoleto, più volte messo in relazione con quello assisiense in virtù delle loro affinità morfologiche. Ne è emersa la possibilità di ancorare il completamento delle due facciate con la soluzione a capanna entro il quarto decennio del XIII secolo.

La ricontestualizzazione della facciata di San Rufino all'interno del panorama storico-artistico dell'Italia centrale allo schiudersi del Duecento ha fatto emergere, innanzitutto, la possibilità di considerarla come il punto di arrivo di un processo elaborativo avviatosi nell'ultimo quarto del XII secolo, consentendo di datarla, anche indirettamente, non prima del 1210. Gli elementi comuni alla serie di monumenti analizzati, sempre interpretati alla luce del quadro storico di riferimento, caratterizzato, nei diversi centri urbani coinvolti, da dinamiche non troppo dissimili da quelle che si verificano ad Assisi, suggeriscono di individuare un comune modello di ispirazione nella rinascita delle arti che si consuma a Roma negli anni del pontificato di Innocenzo III, periodo caratterizzato da un costante richiamo alle forme paleocristiane. Anche lo sperimentalismo che connota particolari scelte architettoniche, come il portico di Civita Castellana o l'inedita spartizione in riquadri del prospetto assisiense, può essere interpretato come una risposta, forse non esente da rivendicazioni di autonomia, al

fermento artistico che si osserva a Roma a cavallo tra XII e XIII secolo. In questo lavoro di confronti tipologici, un rilievo importante ha assunto il riesame dello sviluppo del rosone quale elemento connotativo delle facciate umbro-laziali, che ha permesso a grandi linee di stabilirne una linea evolutiva.

L'analisi di alcuni edifici abruzzesi e marchigiani che adottano una soluzione simile a quella del prospetto assisiato con la spartizione delle superfici in riquadri ha portato ad attribuire alla facciata di San Rufino un ruolo di prototipo di cui bisogna tener conto nella definizione di alcuni problemi cronologici, come quelli della chiesa di Santa Giusta di Bazzano o di San Pietro a Messa a Pennabilli.

Per quanto riguarda la lettura iconografica dei rilievi, non è stato possibile interpretare il complesso della decorazione alla luce di una specifica fonte e ciò che è emerso, piuttosto, è l'esistenza di modelli comuni nel repertorio ornamentale scultoreo, pittorico e miniato nell'arco cronologico qui preso in esame. In questo quadro di sostanziale omogeneità, comunque, la facciata di San Rufino propone poi alcuni temi di notevole originalità rispetto al coevo panorama artistico italiano, come quello della *Madonna regina allattante*, probabilmente derivato da modelli centro-meridionali.

Pur preferendo lasciare spazio a diverse chiavi interpretative, in assenza di appigli documentari o letterari univoci e a fronte di una situazione storica particolarmente travagliata, che coincide con il momento in cui veniva riaffermata l'autorità dello Stato della Chiesa ed era particolarmente avvertita la minaccia dell'eresia, si è però affacciata l'ipotesi che le sculture della cattedrale riflettano in qualche modo le tumultuose vicende di cui Assisi fu teatro in quel torno di anni. In quest'ottica, è verosimile cogliere nel sistema decorativo del prospetto, ed in particolare nella successione delle scene del cordolo in travertino che orna il portale centrale e nelle sculture della loggetta, riferimenti al clima di concordia instauratosi grazie alla pace siglata nel 1210, attribuendo alla decorazione la funzione di monito contro i nemici della riconquistata armonia cittadina, fondata sulla centralità dei sacramenti e dunque, sull'autorità della Chiesa.

La reiterazione di alcuni soggetti nei programmi illustrativi delle architetture romaniche umbre, come quello delle coppie di animali tradizionalmente negativi (draghi, basilischi) raffigurati ai lati di una cantaro (come più spesso accade con quelli benigni) rivela inoltre la comune volontà di rispondere a specifiche circostanze storiche e spirituali ancora poco chiare. Pertanto, bisognerebbe allargare la ricerca su di un piano interdisciplinare, interrogando ad

esempio gli studi di letteratura latina medievale, allo scopo di ricomporre l'ambiente culturale umbro a cavallo tra XII e XIII secolo, un aspetto che sembra ancora poco indagato dalla critica. Si potrebbe inoltre tentare di ricostruire la composizione della biblioteca del duomo di Assisi focalizzando l'indagine su altri fondi librari coevi. L'obiettivo sarebbe quello di individuare le fonti più diffuse relative alla letteratura sui *Bestiari* e di confrontare i risultati con quelli fruttati dalla ricerca fin qui effettuata, tentando un maggior accostamento alla sensibilità e alla cultura dei fedeli, attraverso le quali interpretare le varie raffigurazioni dispiegate sulla facciata del Duomo di Assisi.

Allo stesso scopo, risulterebbero molto utili ulteriori ricerche nell'ambito della miniatura romanica umbra, finalizzate anche ad individuare codici provenienti dagli *scriptoria* della regione. Questo perché lo stretto rapporto tra illustrazione e testo potrebbe fornire nuove chiavi di lettura dei temi trasposti nella scultura monumentale di questo periodo.

Dal punto di vista dell'esame filologico dell'arredo scultoreo, le peculiarità lessicali del linguaggio romanico in Umbria, ovvero lo stretto legame con la tradizione antica e l'assimilazione di stilemi provenienti da diverse regioni artistiche, sono testimoniate ad Assisi anche dalla scelta di un repertorio iconografico fortemente ispirato alle persistenze paleocristiane, e dalla presenza di elementi che andranno ricondotti all'effettiva diffusione della plastica francese, forse – ma non necessariamente, se pensiamo ai forti legami che univano i mercanti della cittadina umbra alle fiere della Linguadoca – filtrati dai grandi cantieri padani.

Le analogie riscontrate tra alcune soluzioni formali – come i nodi intagliati della modanatura torica che circonda il portale principale e la sua suddivisione in rocchi che ospitano figurette scolpite quasi a tutto tondo – e partiti decorativi – ad esempio il doppio tralcio intrecciato della lunetta centrale – permettono di ipotizzare una diretta influenza delle maestranze attive in Umbria all'inizio del XIII secolo sugli scultori operanti nello stesso periodo in aree geografiche limitrofe, come le Marche e l'Abruzzo.

Nuove conoscenze sulla plastica romanica in Umbria deriverebbero senza dubbio da un attento riesame stilistico del materiale erratico confluito sul mercato. Fin qui è stato possibile rintracciare due leoni erratici (Richmond, Fine Arts Museum; Riggisberg, Collezione Abegg) che permettono di inserire l'analisi stilistica nel più vasto dibattito relativo ai processi di apprendimento e di produzione all'interno delle botteghe dei lapidici attraverso l'utilizzo di repertori di modelli comuni. Anche le analogie riscontrate nei motivi ornamentali e le

variazioni morfologiche di medesimi elementi figurativi in diversi cantieri del Lazio, dell'Umbria, dell'Abruzzo e delle Marche ci spingono a interrogarci sulle possibili modalità di scambio tra aree culturali diverse e talvolta distanti tra di loro, e a recuperare, allo stesso tempo, i caratteri peculiari di ogni singolo monumento in relazione al contesto artistico che lo ha prodotto.



Fig. 1 Facciata della cattedrale di San Rufino, Assisi

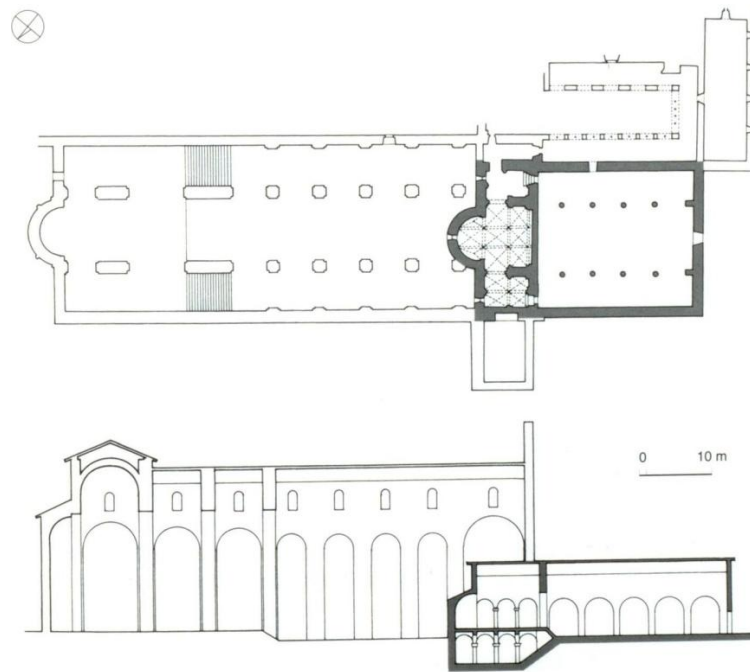


Fig. 4 Pianta e alzato della basilica ugoniana e della cattedrale duecentesca
(da Cardelli 1969)



Fig. 5 Campanile della cattedrale di San Rufino, Assisi



Fig. 6 Capitello del campanile di San Rufino, XII secolo



Fig. 7 Capitello proveniente dalla basilica romanica, Assisi, Museo Diocesano, XII secolo



Fig. 8 Capitello della cripta di San Benedetto al Subasio, Assisi, XII secolo



Fig. 9 Capitello della basilica romanica, San Rufino, Assisi, XII secolo



Fig. 10 Cisterna romanica, cattedrale di San Rufino

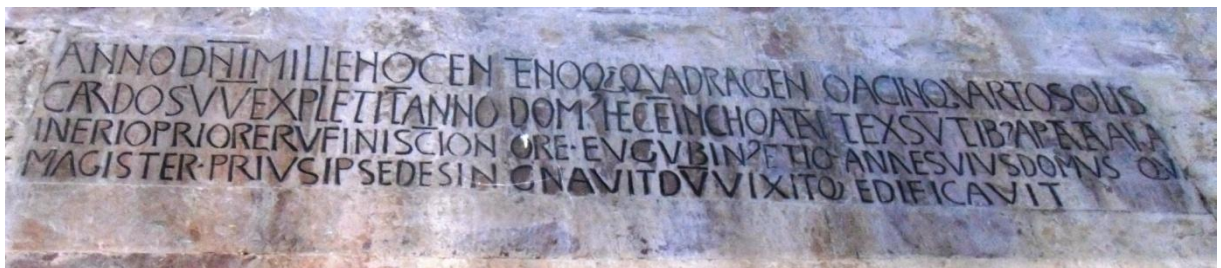


Fig. 11 Epigrafe murata con l'indicazione dell'anno di fondazione della fabbrica (1140) e dell'architetto Giovanni da Gubbio



Fig. 12 Porta laterale



Fig. 13 Vano absidale



Fig. 14 Abside di San Silvestro, Bevagna

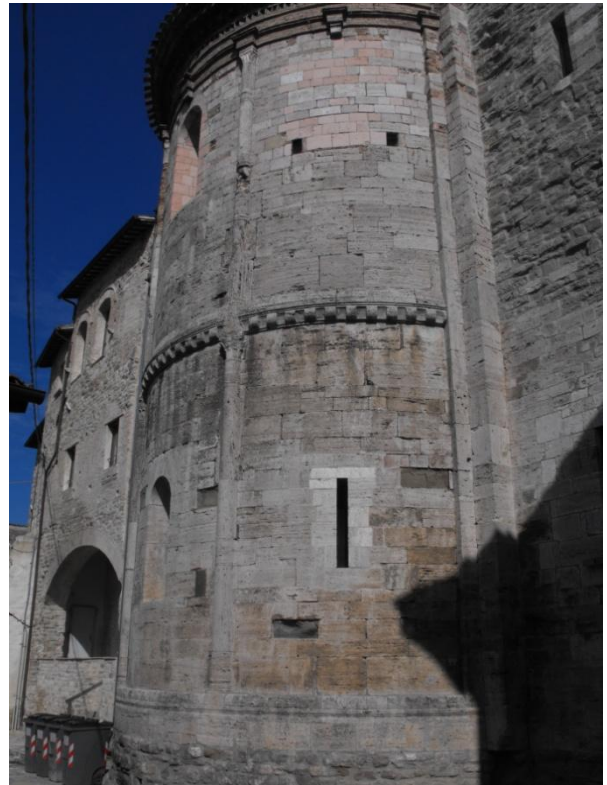


Fig. 15 Abside di San Michele, Bevagna



Fig. 16 Abside di San Maria del Vescovado, Assisi



Fig. 17 Abside del duomo di Todi

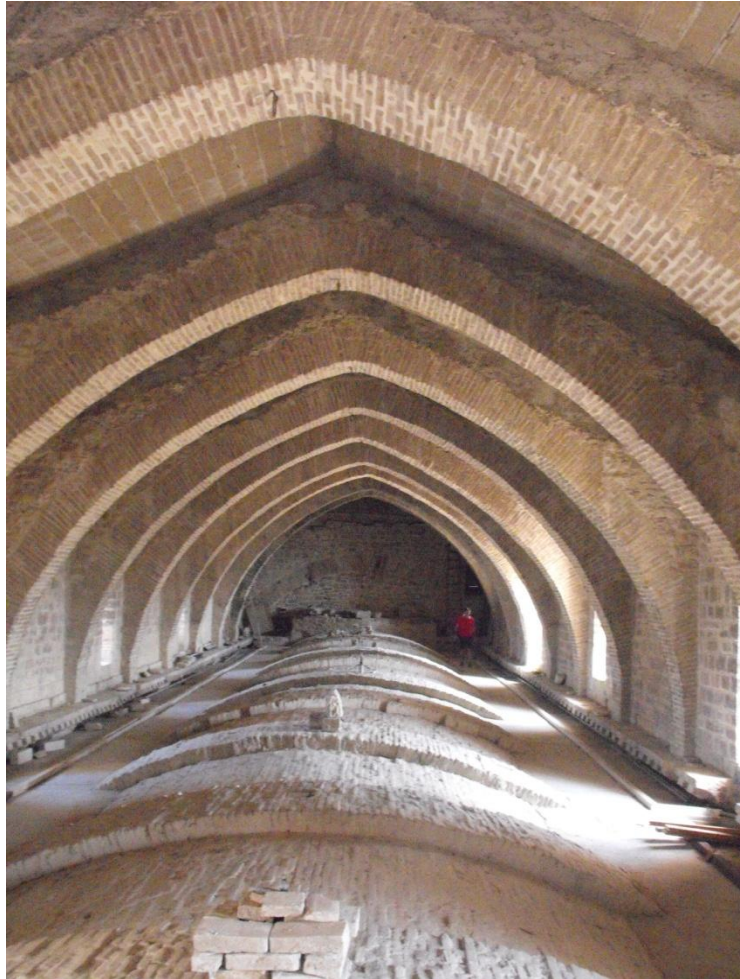


Fig. 18 Navata centrale, cattedrale di San Rufino, Assisi



Fig.19 Navata laterale sinistra, cattedrale di San Rufino, Assisi



Fig. 20 Colonna della cattedrale romanica, vano di passaggio tra la chiesa e la sagrestia, San Rufino, Assisi



Fig. 21 Porta d'ingresso al matroneo della cattedrale, *Cantinone* di San Rufino, Assisi

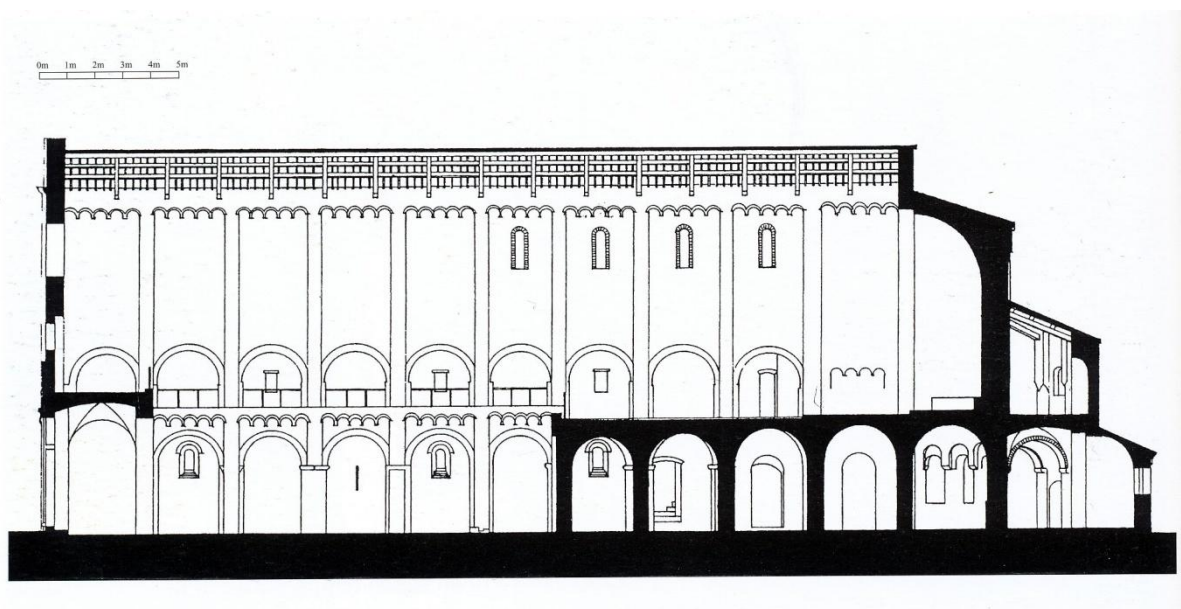


Fig. 22 Prospetto della chiesa di Santa Maria a Piè di Chienti, Montecosaro (MC)

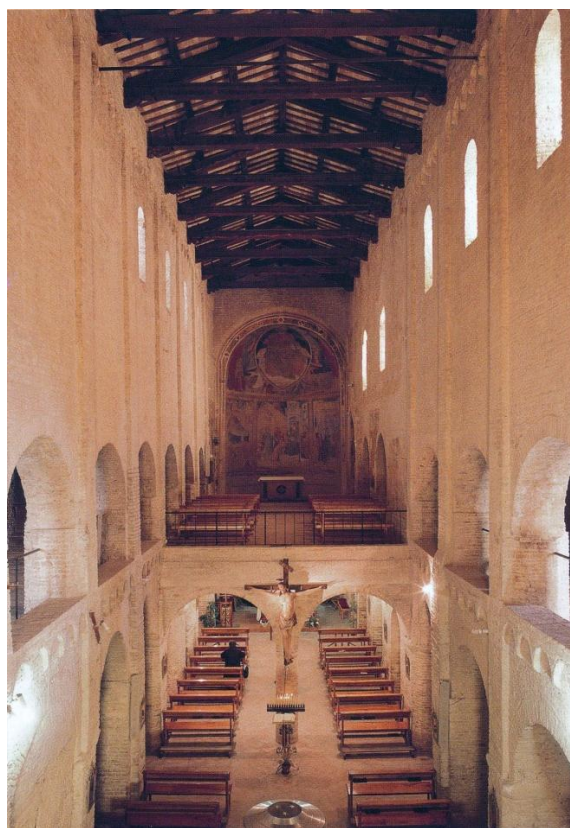


Fig. 23 Interno di Santa Maria Piè di Chienti, Montecosaro (MC)

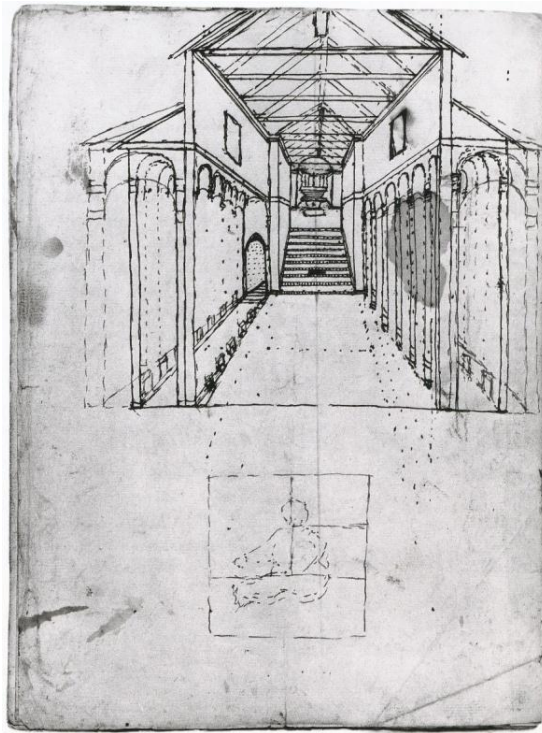


Fig. 24 Spaccato prospettico del Duomo di Foligno, (disegno del 1830 ca.)



Fig. 25 Interno di San Pietro, Assisi



Fig. 26 Taglia di Binello e Rodolfo, portale centrale



Fig. 27 Taglia di Binello e Rodolfo, portare laterale sinistro



Fig. 28 Taglia di Binello e Rodolfo, portale laterale destro



Fig. 29 Rosone centrale

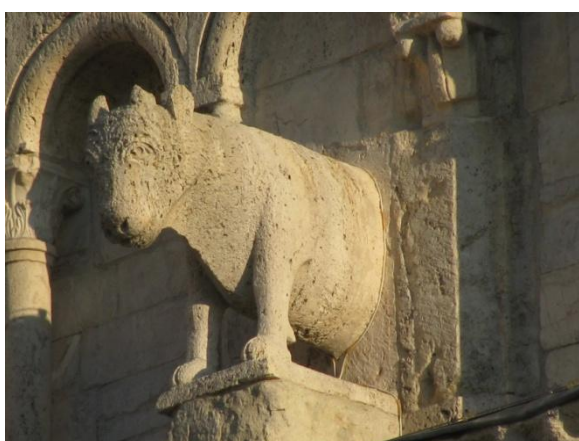


Fig. 30 Scultore del primo quarto del Duecento, *Bue*



Fig. 31 Scultore del primo quarto del Duecento, *Lupa*

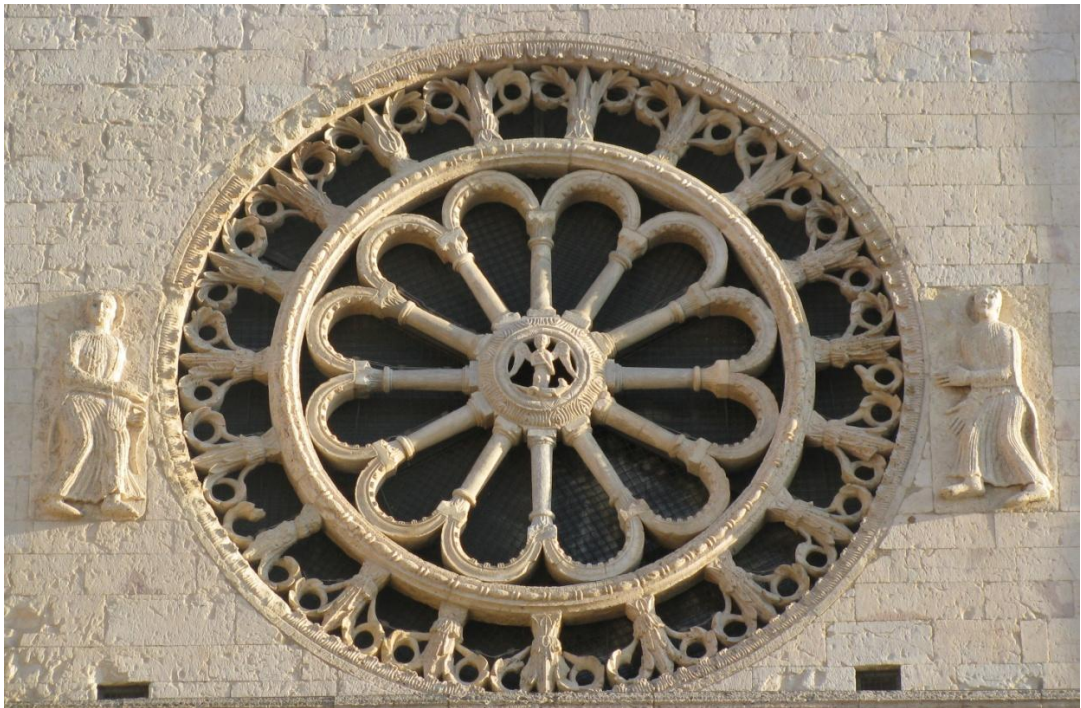


Fig. 32 Rosone sinistro, San Rufino, Assisi



Fig. 33 Rosone destro, San Rufino, Assisi



Fig.34 Scultore del primo quarto del Duecento, *San Luca*



Fig.35 Scultore del primo quarto del Duecento, *San Marco*



Fig. 36 Scultore del primo quarto del Duecento, *Drago*



Fig. 37 Scultore del primo quarto del Duecento, frammento proveniente dalla cattedrale, murato in corrispondenza dell'accesso alla Canonica

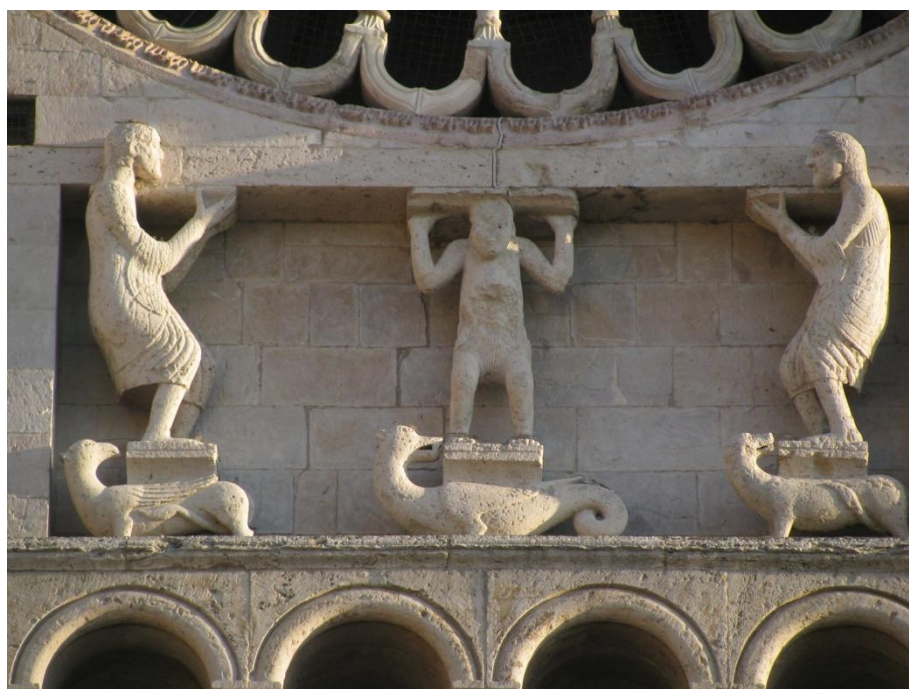


Fig. 38 Sculture del primo quarto del Duecento, *Telamoni*

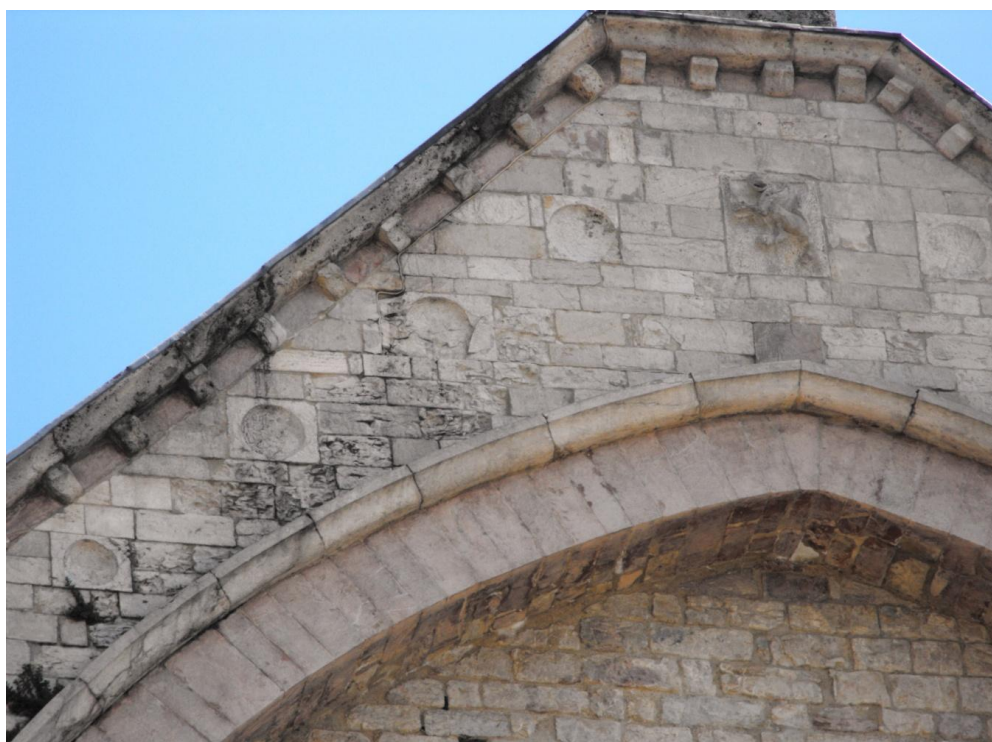


Fig. 39 Alloggiamenti lapidei per bacini ceramici in corrispondenza del timpano

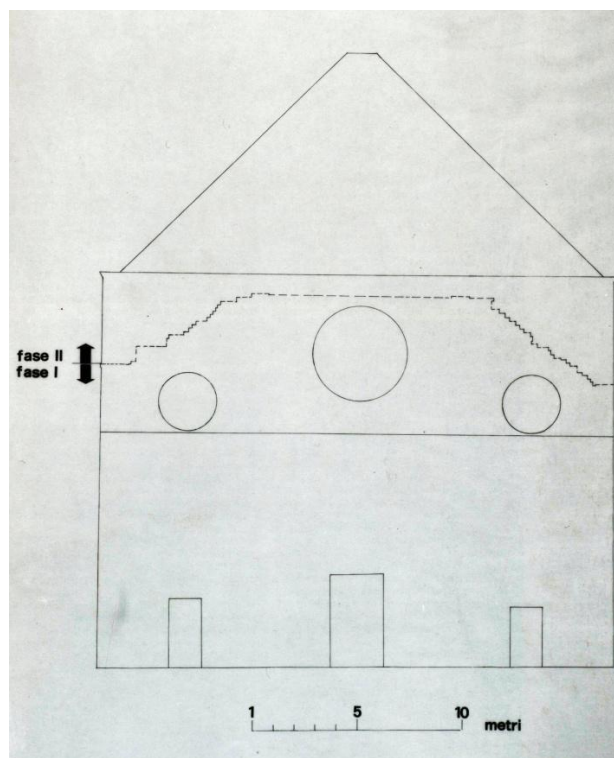


Fig. 40 Prospetto della facciata, con indicazione delle due fasi edilizie (da Bernacchio – Castellani 1999)

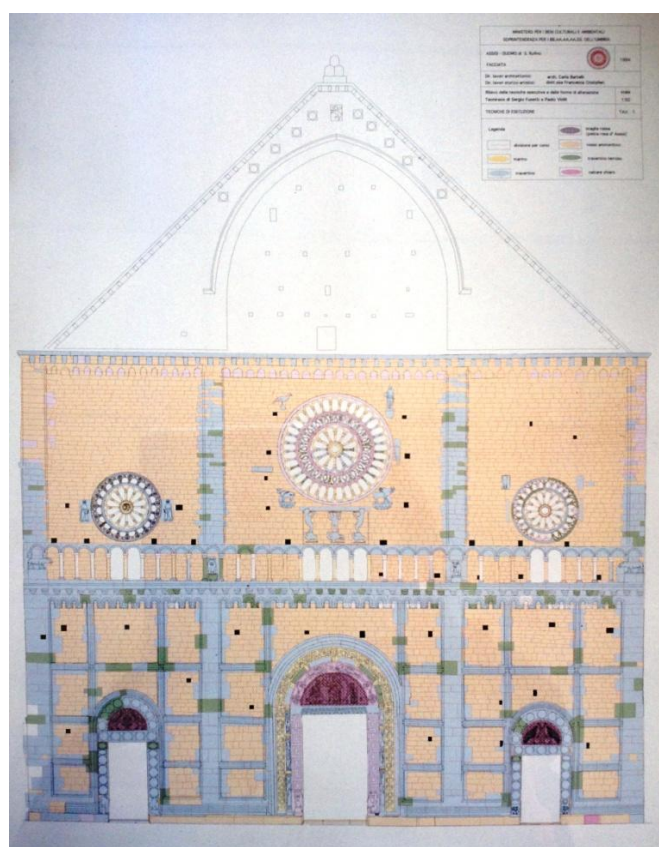


Fig. 41 Grafico con le tecniche di esecuzione (da Fusetti-Virilli 1999)



Fig. 42 Niccolò di Liberatore, detto l'Alunno, *Gonfalone della Peste*, Kevelaer, Priesterhaus



Fig. 43 Niccolò di Liberatore, detto l'Alunno, *Gonfalone della Peste*, Kevelaer, Priesterhaus, particolare

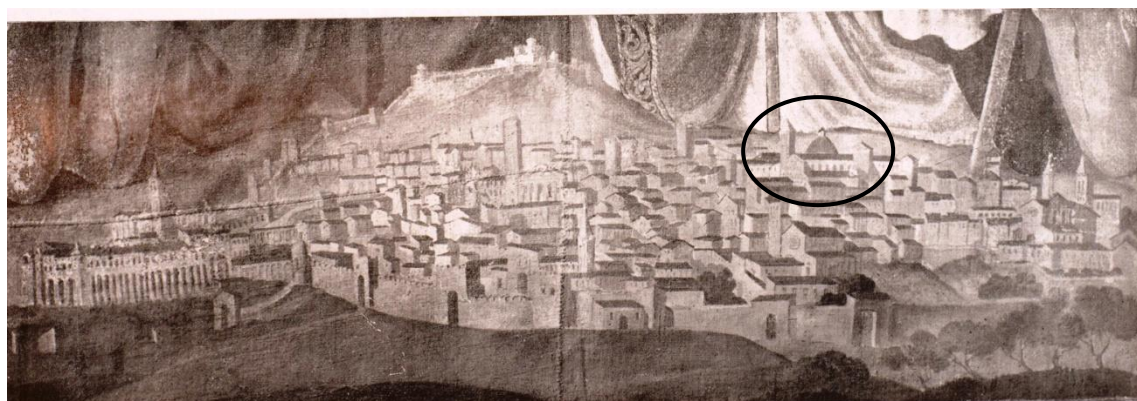


Fig. 44 Niccolò di Liberatore, detto l'Alunno, *Gonfalone della Peste*, Kevelaer, Priesterhaus, (Gnoli 1911)

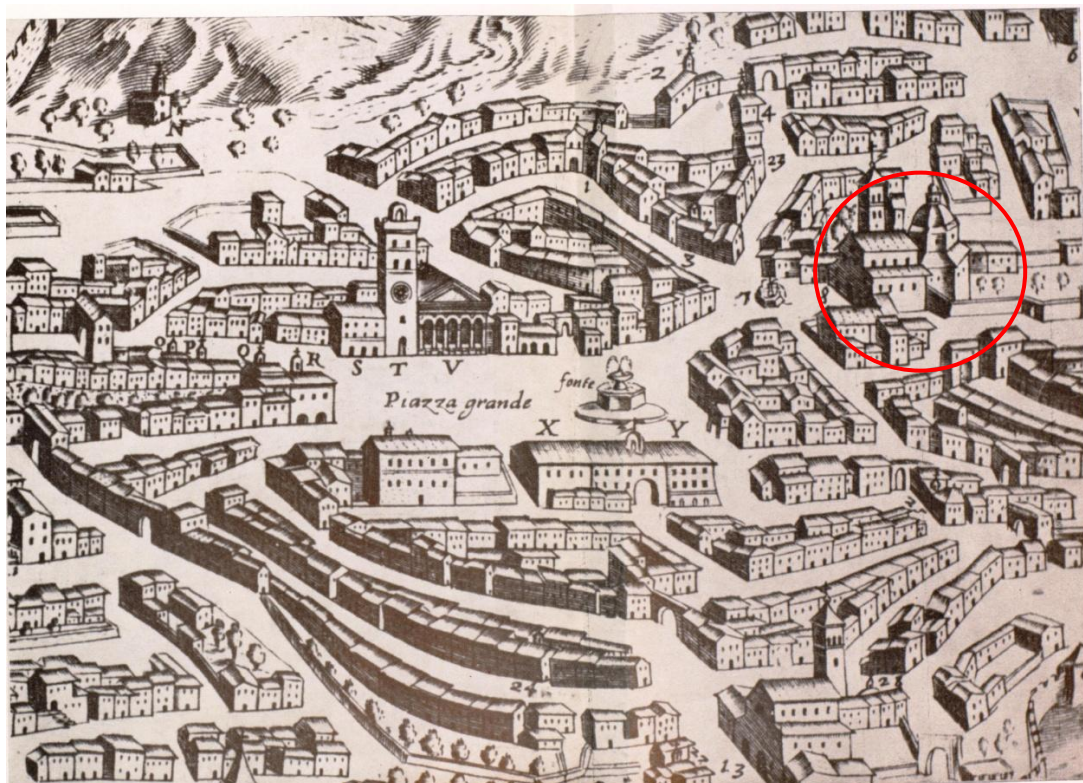


Fig. 45 Giacomo Lauro, *Assisi città patria di San Francesco*, acquaforte e bulino, 1599, Museo della cattedrale di San Rufino, Assisi

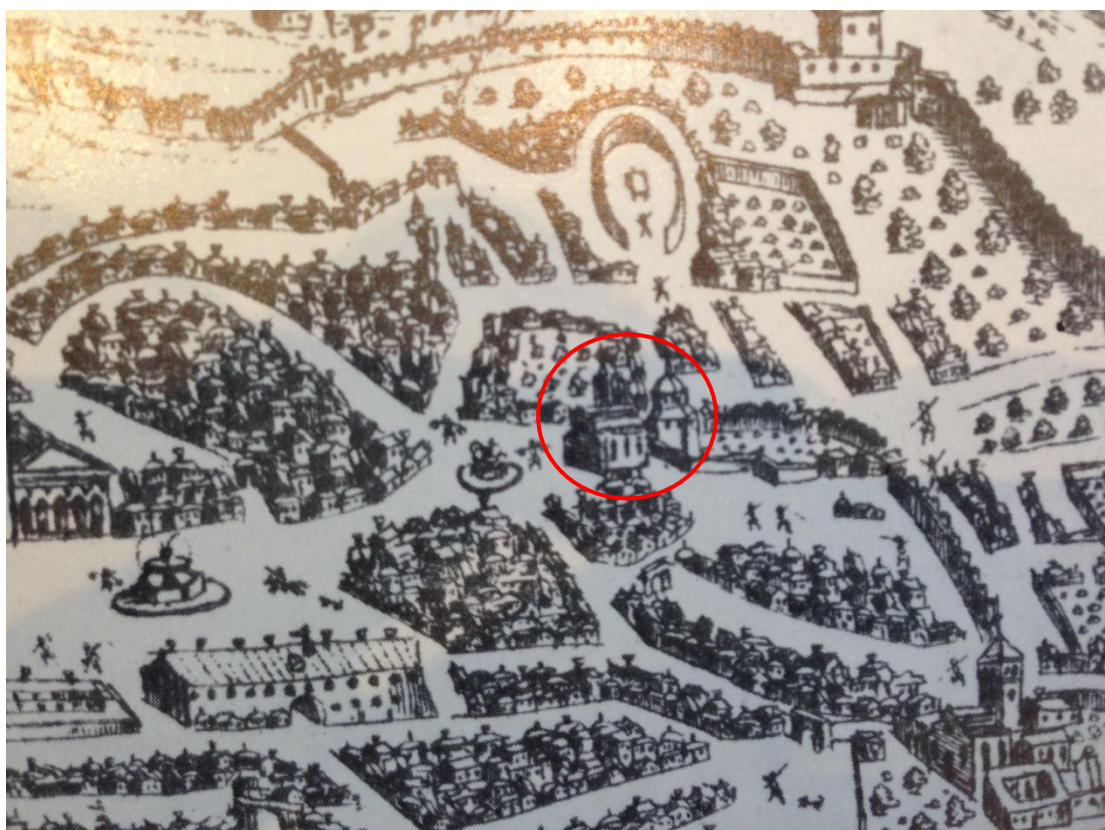


Fig. 46 P. Bertelli, *Assisi città patria di San Francesco*, acquaforte, 1599, Parigi, Bibliothèque nationale

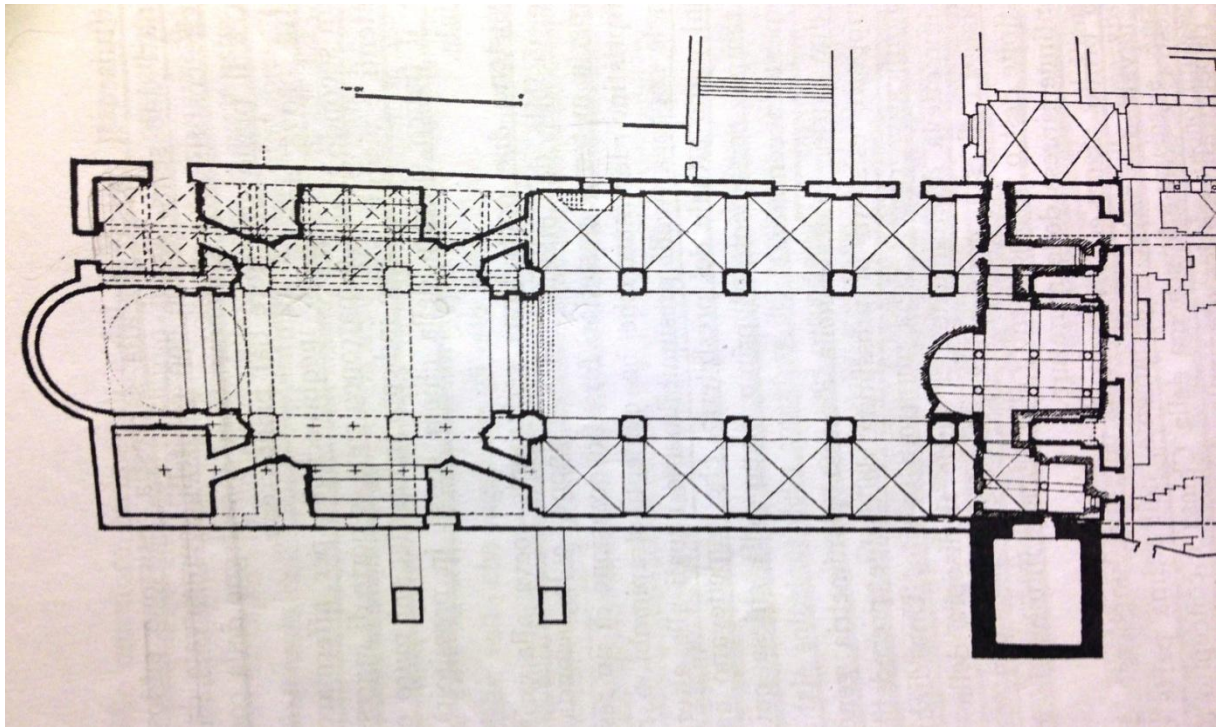


Fig. 47 Pianta della cattedrale di San Rufino, con le varianti apportate da Galeazzo Alessi (da Cardelli 1969)



Fig. 48 G. A. Fontana, *Incipit* al catasto della mensa capitolare, 1755, Archivio della cattedrale di san Rufino, ms 105

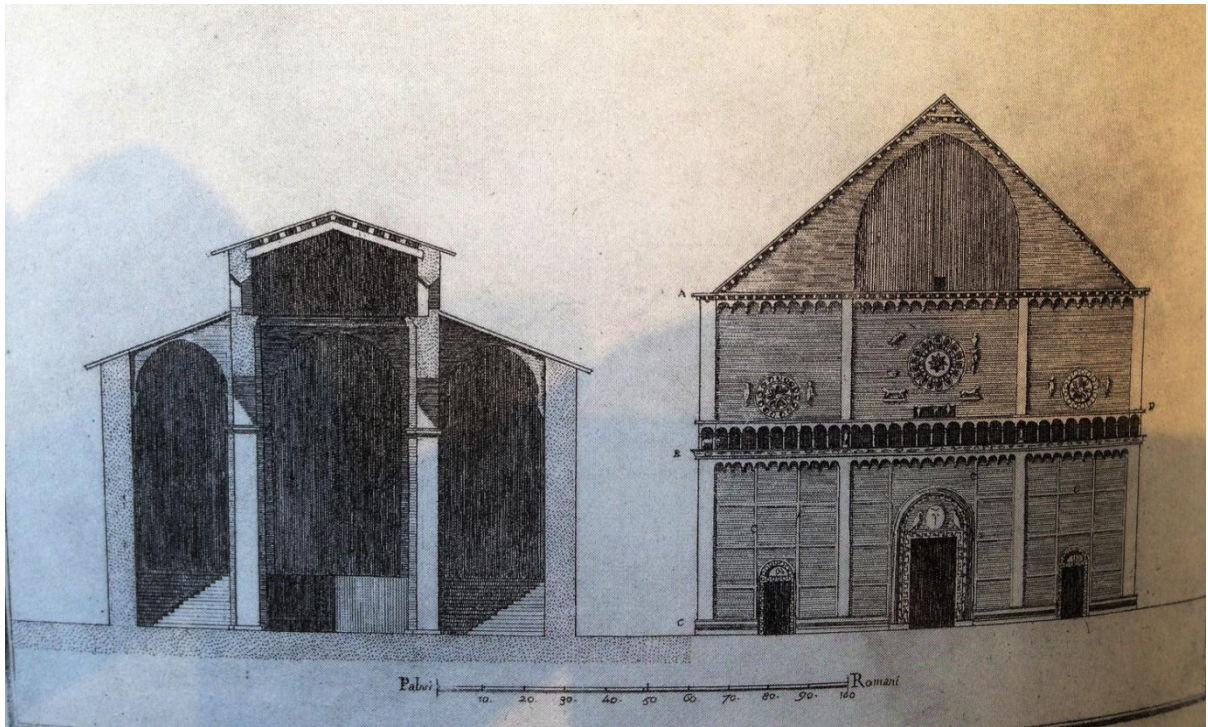


Fig. 49 Spaccato e facciata della cattedrale di San Rufino, incisione, Archivio della cattedrale di San Rufino, Assisi



Fig. 50 Veduta del timpano



Fig. 51 Cattedrale di Santa Maria Assunta, Spoleto

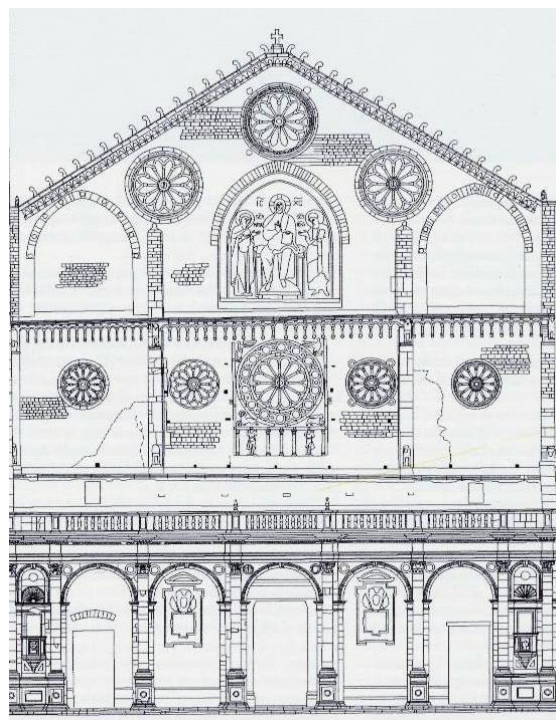


Fig. 52 Rilievo della facciata di Spoleto con l'indicazione delle modifiche della tessitura muraria nel livello mediano (da Benazzi-Carbonara 2002)

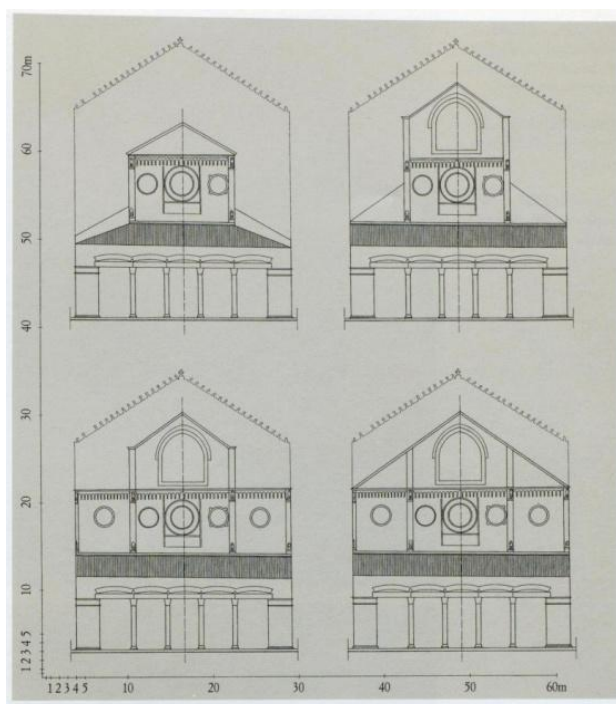


Fig. 53 Schema grafico della fasi costruttive della facciata del Duomo di Spoleto (da Bozzoni – Carbonara 2002)



Fig. 54 *I funerali di Gregorio Magno*, Eton College, cod. 124, f. 122



Fig. 55 San Pietro, Tuscania



Fig. 56 Cattedrale di Civita Castellana



Fig. 57 Collegiata di Santa Maria, Lugnano in Teverina

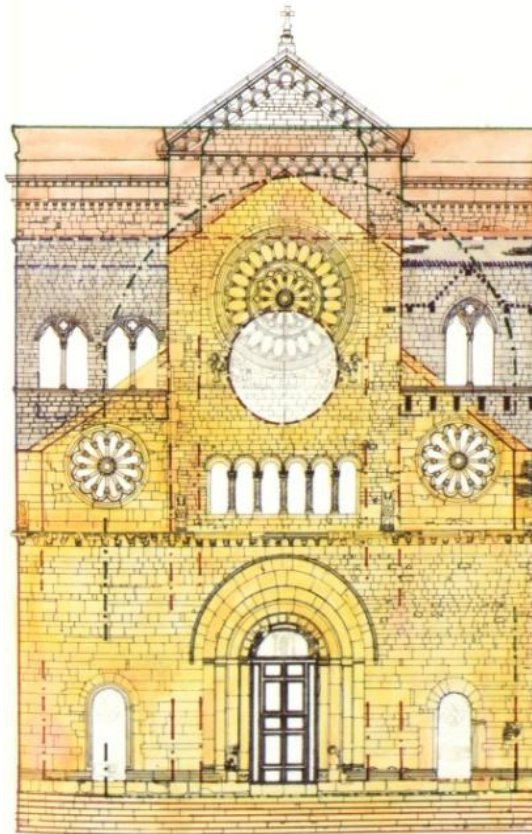


Fig. 58 Schema grafico della fasi costruttive della facciata del Duomo di Foligno (Finauri 1993)



Fig. 59 San Silvestro, Bevagna, 1195

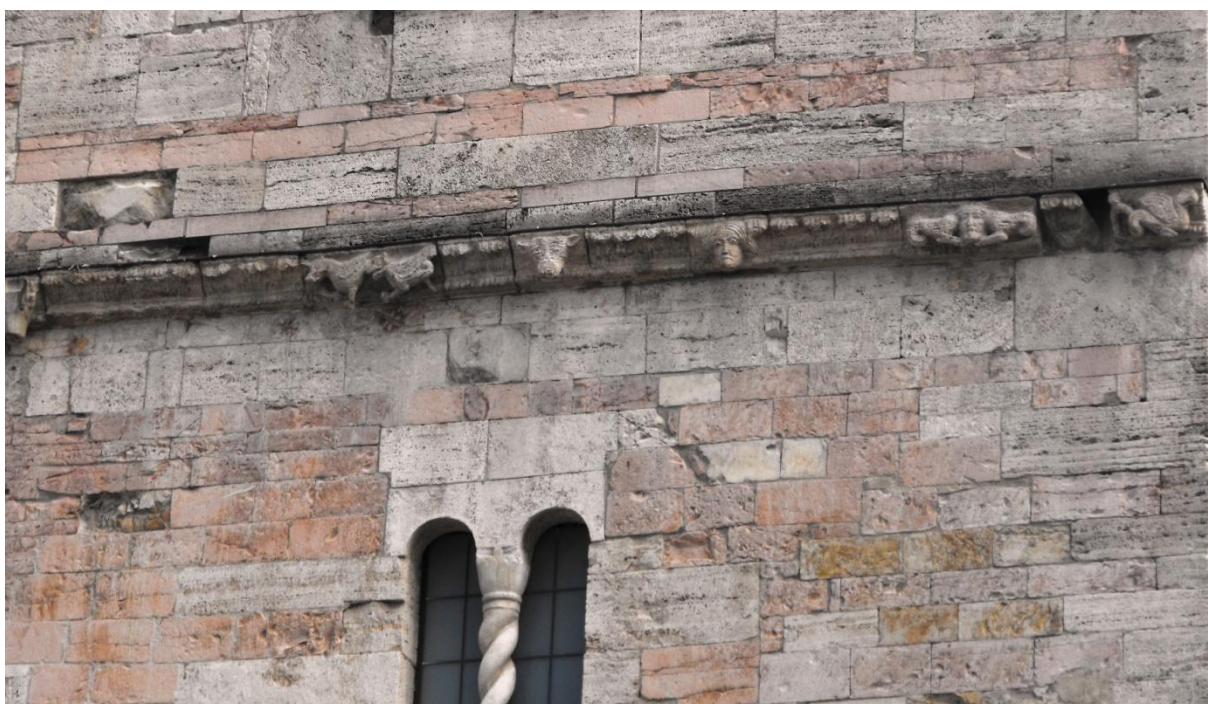


Fig. 60 Binello e Rodolfo, zooforo della facciata di San Silvestro, Bevagna, 1195



Fig. 61 San Michele, Bevagna

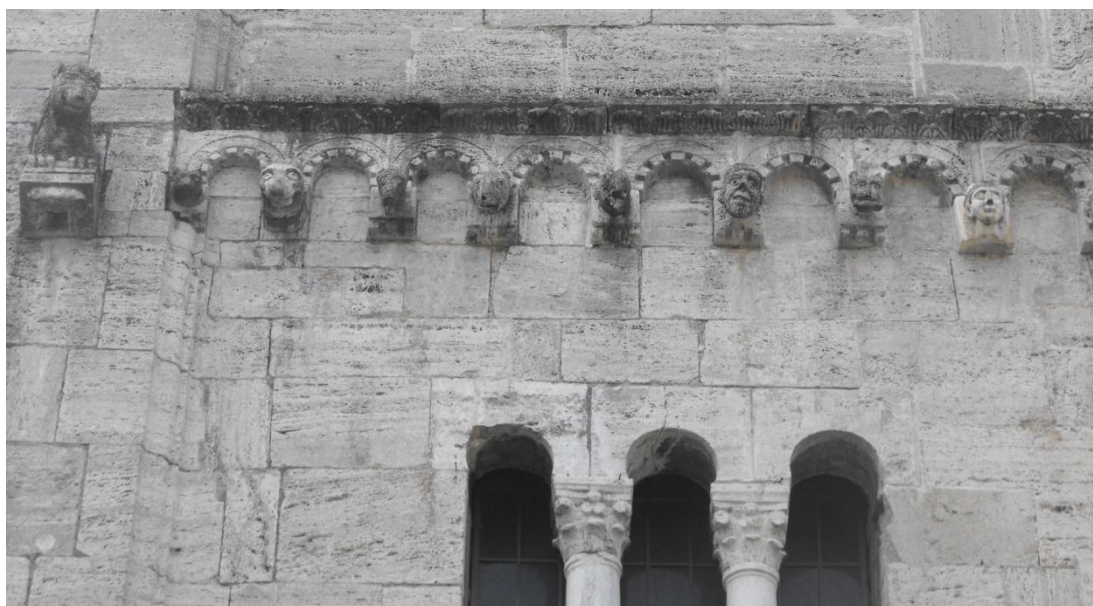


Fig. 62 Binello e Rodolfo, mensole scolpite, San Michele, Bevagna



Fig. 63 Santa Maria Maggiore, Tuscania



Fig. 64 San Feliciano, Foligno



Fig. 65 Galleria e zooforo



Fig. 66 Zooforo della facciata di San Feliciano, Foligno

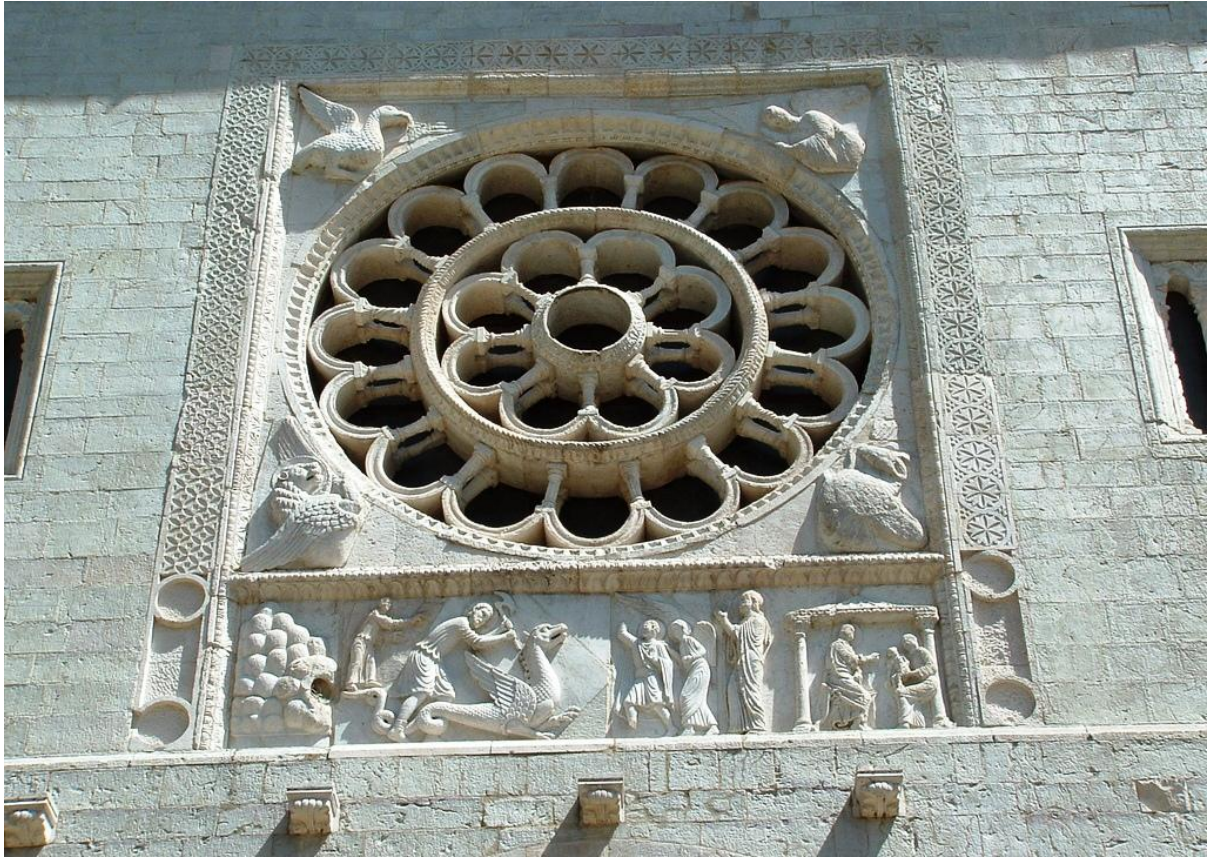


Fig. 67 Rosone, abbazia dei Santi Felice e Mauro, Sant'Anatolia di Narco (PG)



Fig. 68 Rosone, San Ponziano, Spoleto



Fig. 69 Abbazia dei Santi Felice e Mauro, Sant'Anatolia di Narco (PG)



Fig. 70 San Ponziano, Spoleto



Fig. 71 Rosone, San Pietro, Spoleto



Fig. 72 Rosone, cattedrale di Santa Maria Assunta, Spoleto

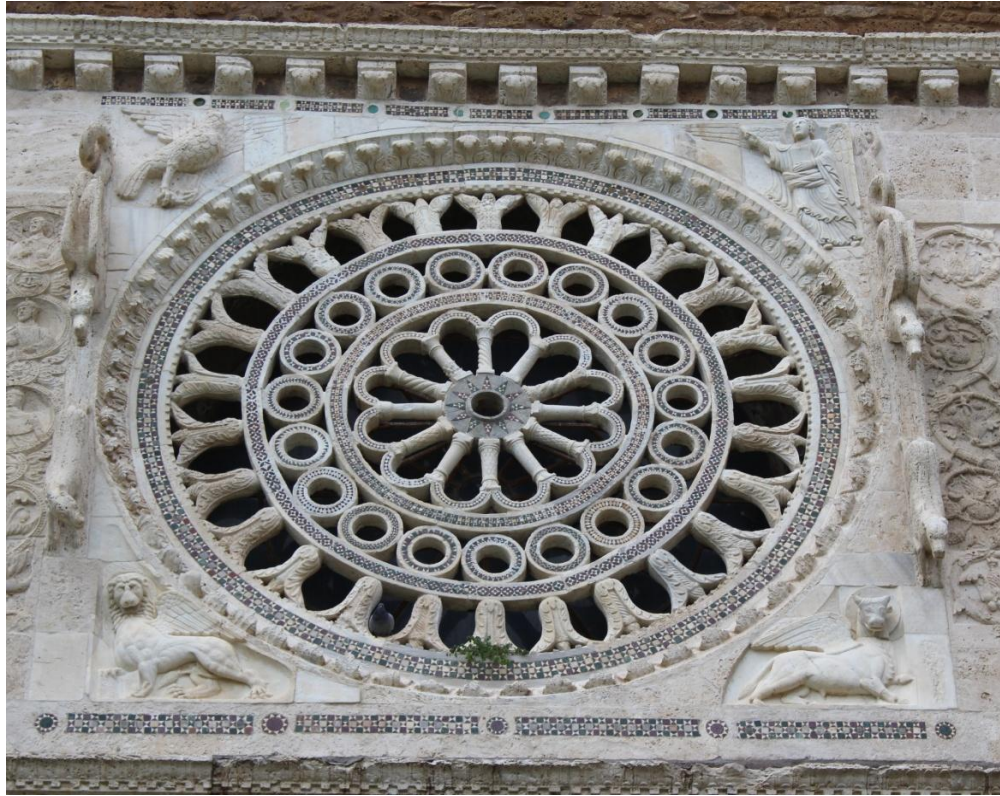


Fig. 73 Rosone, San Pietro, Tuscania



Fig. 74 Rosone, collegiata di Santa Maria, Lugnano in Teverina

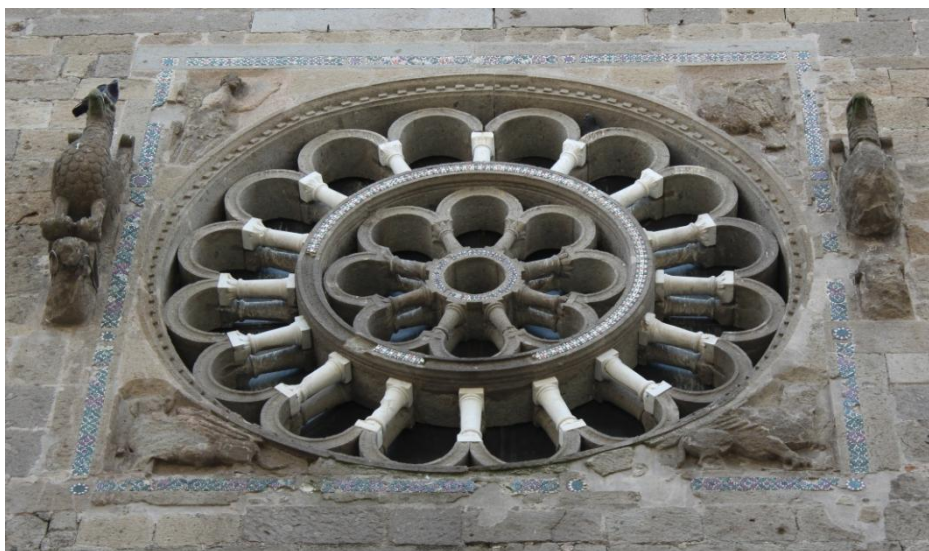


Fig. 75 Rosone, San Giovanni in Zoccoli, Viterbo



Fig. 76 Rosone, Santa Maria di Ponte, Cerreto di Spoleto

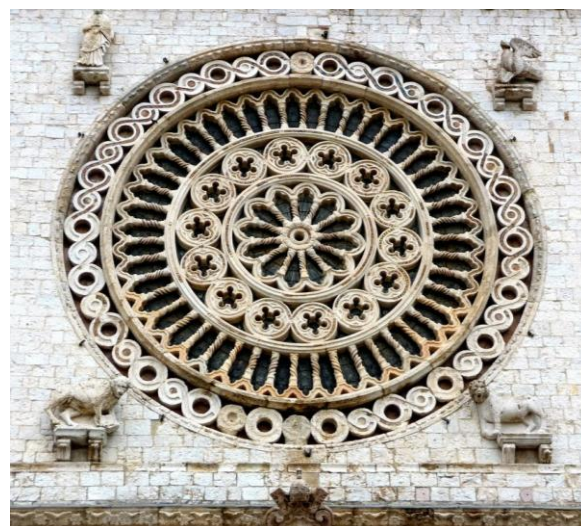


Fig. 77 Rosone, basilica di San Francesco, Assisi

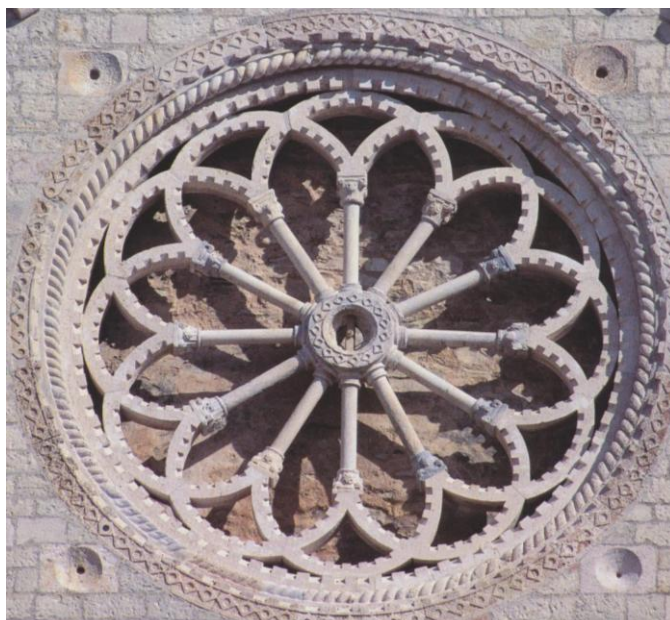


Fig. 78 Alloggiamenti lapidei per inserti polimerici, facciata del duomo di Spoleto



Fig. 79 Lorenzo di Tebaldo e Jacopo di Lorenzo, *Portale*, cattedrale di Civita Castellana



Fig. 80 Alloggiamenti lapidei per inserti polimaterici, tralcio del portale centrale



Fig. 81 Alloggiamenti lapidei per inserti polimaterici, portale centrale, Santa Maria Maggiore, Toscana



Fig. 82 Sacello di san Cassiano, San Giovenale, Narni



Fig. 83 Sepolcro, Tempio di San Romolo, basilica dei Santi Cosma e Damiano, Roma



Fig. 84 Giovanni e Guido di Nicola, Vasca battesimale, Santa Maria in Castello, Tarquinia



Fig. 85 Santa Giusta, Bazzano (AQ)



Fig. 86 Esterno della navata centrale, abbazia di San Clemente a Casauria, Torre de' Passeri (PE)



Fig. 87 Abside di Santa Maria inValle a Porclaneta, Rosciolo, (AQ)



Fig. 88 San Pietro a Messa, Pennabilli (RN)

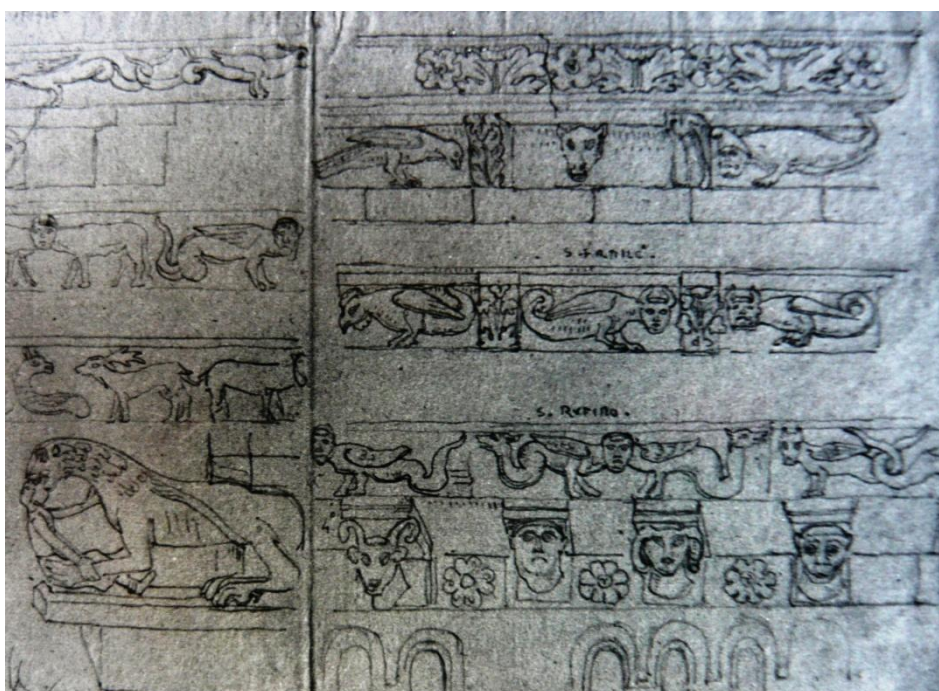


Fig. 89 Seroux d'Agincourt, schizzo relativo ai rilievi di San Rufino e San Francesco in Assisi (Fototeca del Kunsthistorisches Institut, n. 342199)

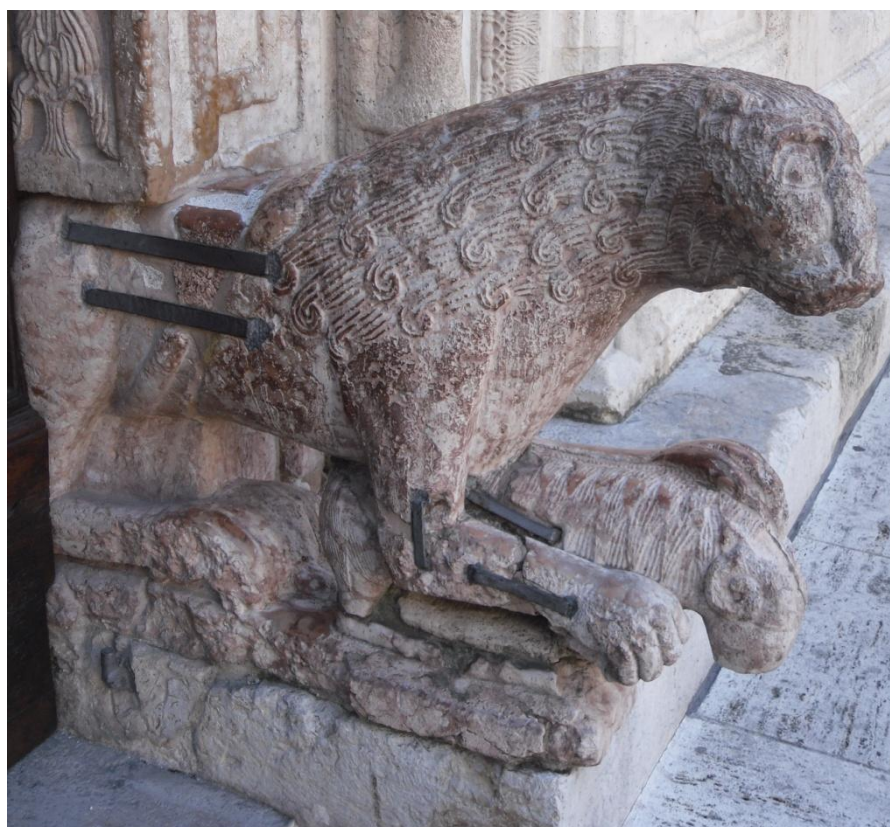


Fig. 90 Taglia di Binello e Rodolfo, *Leone stiloforo*, portale centrale



Fig. 91 Binello e Rodolfo, tralcio del portale centrale, particolare



Fig. 92 Taglia di Binello e Rodolfo, tralcio del portale centrale, particolare

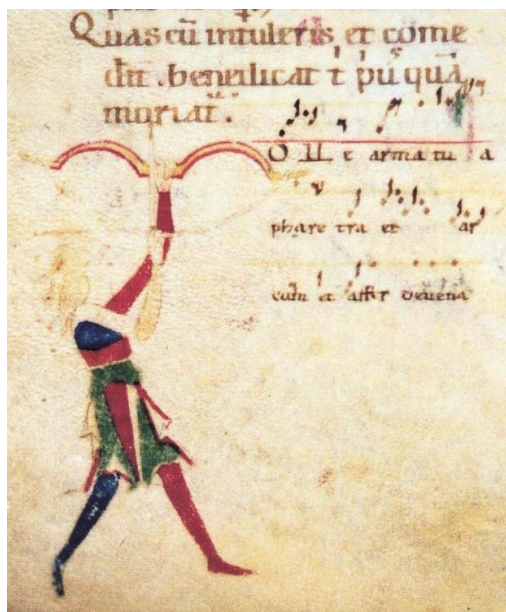


Fig. 93 Miniatore attivo nel terzo quarto del XII secolo, *Breviario di Sant'Eutizio*, Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. Vallic. C. 13, c. 380v



Fig. 94 Scultore attivo all'inizio del XIII secolo, tralcio del portale centrale, Santa Maria Assunta, Spoleto, particolare



Fig. 95 Taglia di Binello e Rodolfo, tralcio della lunetta del portale centrale, particolare



Fig. 96 Taglia di Binello e Rodolfo, tralcio della lunetta del portale centrale, particolare



Fig. 97 Taglia di Binello e Rodolfo, tralcio della lunetta del portale centrale, particolare

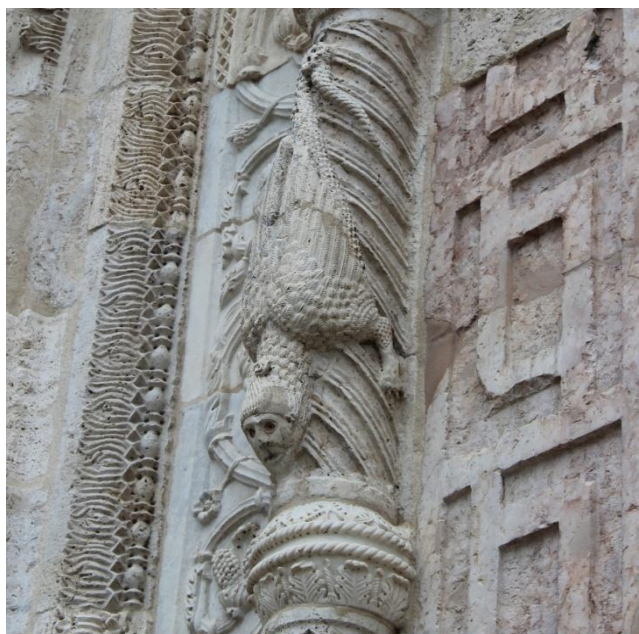


Fig. 98 Taglia di Binello e Rodolfo, *Arpia-lamia*, portale centrale, particolare

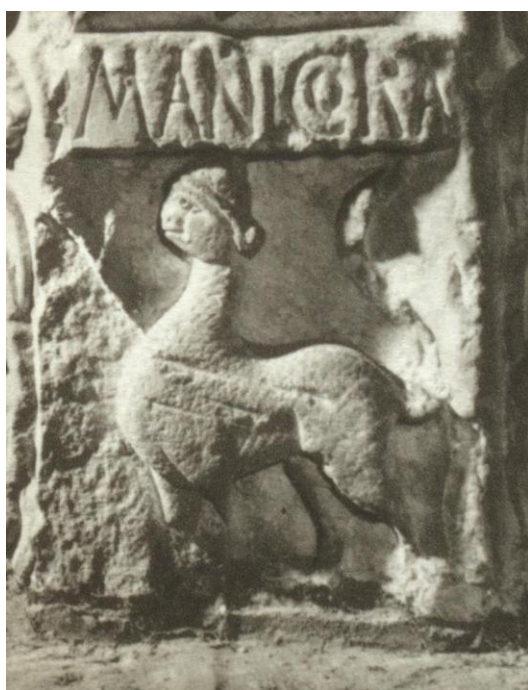


Fig. 99 Scultore francese del XII secolo, "Colonna dei Mostri", Museo del Priorato, Souvigny, particolare con la *Manticora*



Fig. 100 Frammento musivo con *Arpia-Lamia*, chiesa dei Santi Vittore e Corona, Grazzano Badoglio (AT)



Fig. 101 Frammento musivo con *Arpia-Lamia*, chiesa di san Giovanni Evangelista, Ravenna, 1213



Fig. 102 Miniatore francese attivo all'inizio del XII secolo, *Graduale*, Pinacoteca Comunale, Spoleto, s.s., f. 58v



Fig. 103 Benedetto Antelami, *Arpia*, zooforo del Battistero di Parma



Fig. 104 Scultore francese (?) della seconda metà del XII secolo, archivolt, New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 105 Taglia di Binello e Rodolfo, *Vergine con bambino* (?), portale centrale, particolare



Fig. 106 Taglia di Binello e Rodolfo, *San Pietro* (?), portale centrale, particolare



Fig. 107 Taglia di Binello e Rodolfo, *Angelo con animula* (?), portale centrale, particolare



Fig. 108 Taglia di Binello e Rodolfo, *Angelo turibulante*, portale centrale, particolare



Fig. 109 Taglia di Binello e Rodolfo, *Coppie danzanti e uroburo*, portale centrale, particolare



Fig. 110 Taglia di Binello e Rodolfo, *Lotta tra caradrio e drago*, portale centrale, particolare



Fig. 111 Miniatore del terzo quarto del XII secolo, codice agiografico, Roma, Biblioteca Vallicelliana, tomo XXVI, f. 36



Fig. 112 Miniatore attivo alla fine del XII secolo,
Leggendario di San Felice di Narco, Spoleto, Archivio
Capitolare, Cod. I, f. 149, 1194



Fig. 113 Miniatore attivo all'inizio del XIII secolo,
Passionario di San Brizio, Spoleto, Archivio
Capitolare, Cod. III, f. 133v



Fig. 114 Taglia di Binello e Rodolfo, lunetta del portale centrale



Fig. 115 Scultore francese dell'ultimo quarto del XII secolo, Lunetta del portale del priorato di Anzy-le-Duc, Musée du Hieron, Paray le Monial



Fig. 116 Pittore umbro, *Maiestas Domini e Madonna regina*, San Giovenale, Narni, 1236



Fig. 117 Bottega di Alberto Sozio, *Madonna di Ambro*, Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila



Fig. 118 Pittore abruzzese attivo all'inizio del XIII secolo, *Madonna regina allattante*, affresco staccato, Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila



Fig. 119 Pittore meridionale attivo alla fine del XIII secolo, *Madonna di Montereale*, Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila



Fig. 120 Scultore attivo alla fine del XIII secolo, *Madonna regina allattante*, Firenze collezione Acton



Fig. 121 Taglia di Binello e Rodolfo, lunetta del portale laterale sinistro



Fig. 122 Taglia di Binello e Rodolfo, stipiti del portale laterale sinistro



Fig. 123 Scultore attivo nell'ottavo decennio del XII secolo, architrave del portale laterale sinistro di Santa Maria Impensole, Narni



Fig. 124 Scultore francese attivo alla fine del XII secolo, chiave di volta, Saint-Germain-de-Fly, Le Thor



Fig. 125 Taglia di Binello e Rodolfo, lunetta del portale laterale destro



Fig. 126 Miniatore attivo all'inizio del XIII secolo, *Passionario* di San Brizio, Spoleto, Archivio Capitolare, Cod. III, f. 133v.



Fig. 127 Taglia di Binello e Rodolfo, architrave e stipiti del portale laterale destro



Fig. 128 Scultore attivo all'inizio del XIII secolo, architrave del portale di San Costanzo, Perugia



Fig. 129 Scultore abruzzese attivo nel secondo quarto del XIII secolo, architrave del portale di Santa Maria in Cellis, Carsoli (AQ)



Fig. 130 Scultore attivo alla fine del XII secolo, architrave, Saint-Pierre-et-Paul, Sigolsheim



Fig. 131 Scultore attivo alla fine del XII secolo, *San Giovanni*, portico della cattedrale Civita Castellana



Fig. 132 Taglia di Binello e Rodolfo, *Zooforo*, particolare con *coppie di animali che si abbeverano*



Fig. 133 Taglia di Binello e Rodolfo, *Zooforo*, particolare con il *basilisco che si abbevera*



Fig. 134 Lapidista attivo alla fine del XII secolo, mensola figurata con *coppia di basilischi che si abbevera* dell'abside del duomo di Todi



Fig. 135 Scultore francese attivo nel secondo quarto del XII secolo, capitello con una *coppia di basilischi che si abbevera*, Musée des Beaux-arts, Angers



Fig. 136 Taglia di Binello e Rodolfo, Zooforo, particolare della *lotta tra i cervi e i draghi*

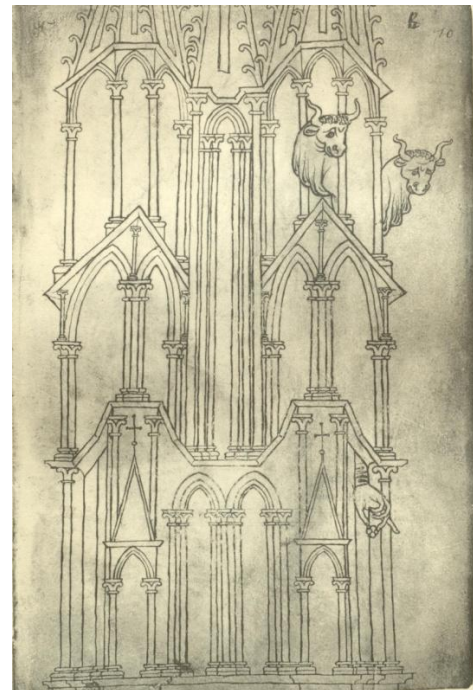


Fig. 137 Villard de Honnecourt, Taccuino di disegni, *Torre della Cattedrale di Laon*, f. 10



Fig. 138 Pittore attivo alla metà del XII secolo, *Maiestas Domini*, affresco, St. Johanneskapelle, Pürg



Fig. 139 Scultore attivo nel primo quarto del XIII secolo, *Cane*, rosone laterale destro



Fig. 140 Binello e Rodolfo, portale di San Michele, Bevagna

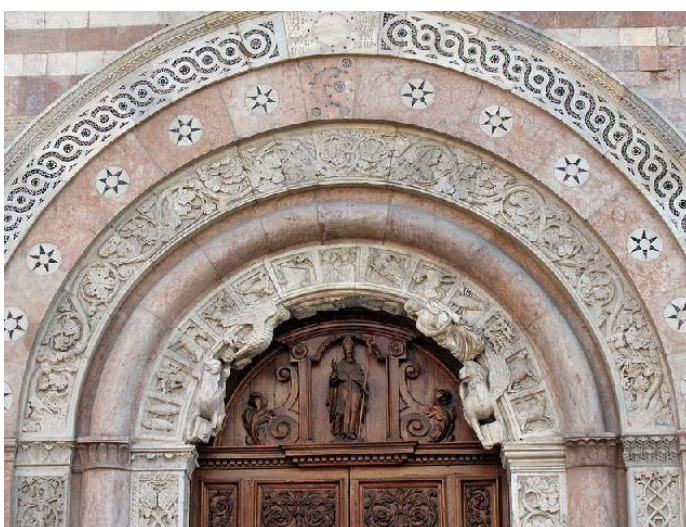


Fig. 141 Portale di San Feliciano, Foligno, particolare



Fig. 142 Binello e Rodolfo, mensola scolpita con *San Michele che trafigge il drago*, portale di San Michele, Bevagna



Fig. 143 Taglia di Binello e Rodolfo, lunetta del portale laterale destro, particolare



Fig. 144 Taglia di Binello e Rodolfo, *Galaktotrophusa*, lunetta del portale centrale, particolare



Fig. 145 Taglia di Binello e Rodolfo, *Re David*, portale centrale, particolare



Fig. 146 Binello e Rodolfo, *Testa imperiale*, San Michele, Bevagna

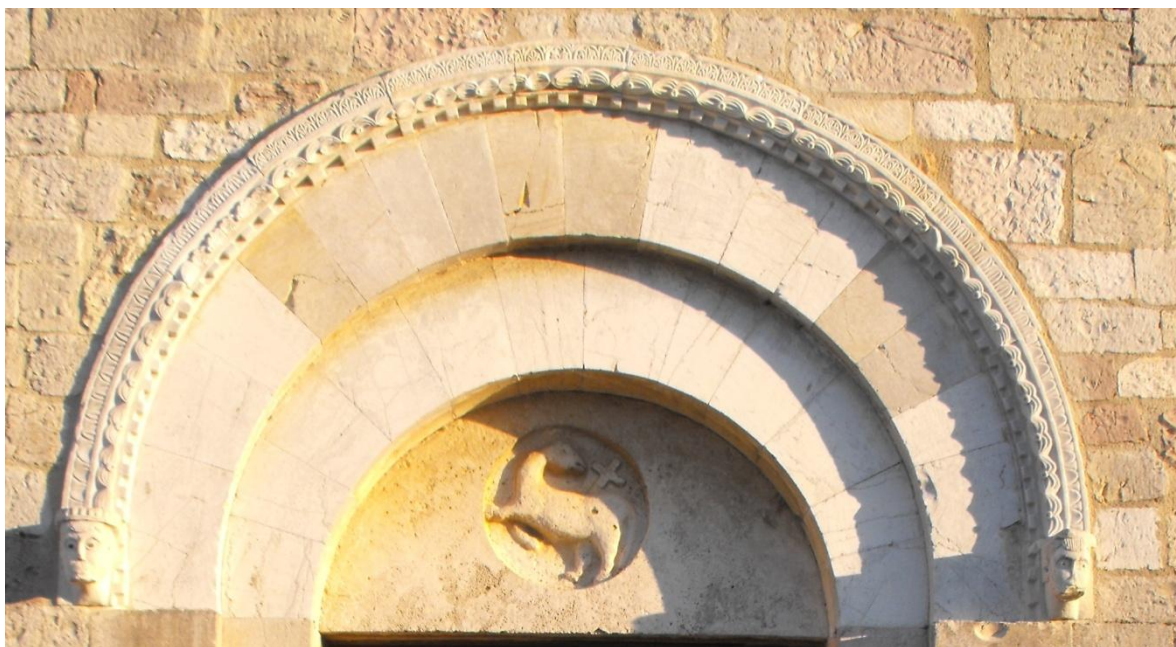


Fig. 147 Taglia di Binello e Rodolfo, portale di Santa Maria, Turrata di Montefalco

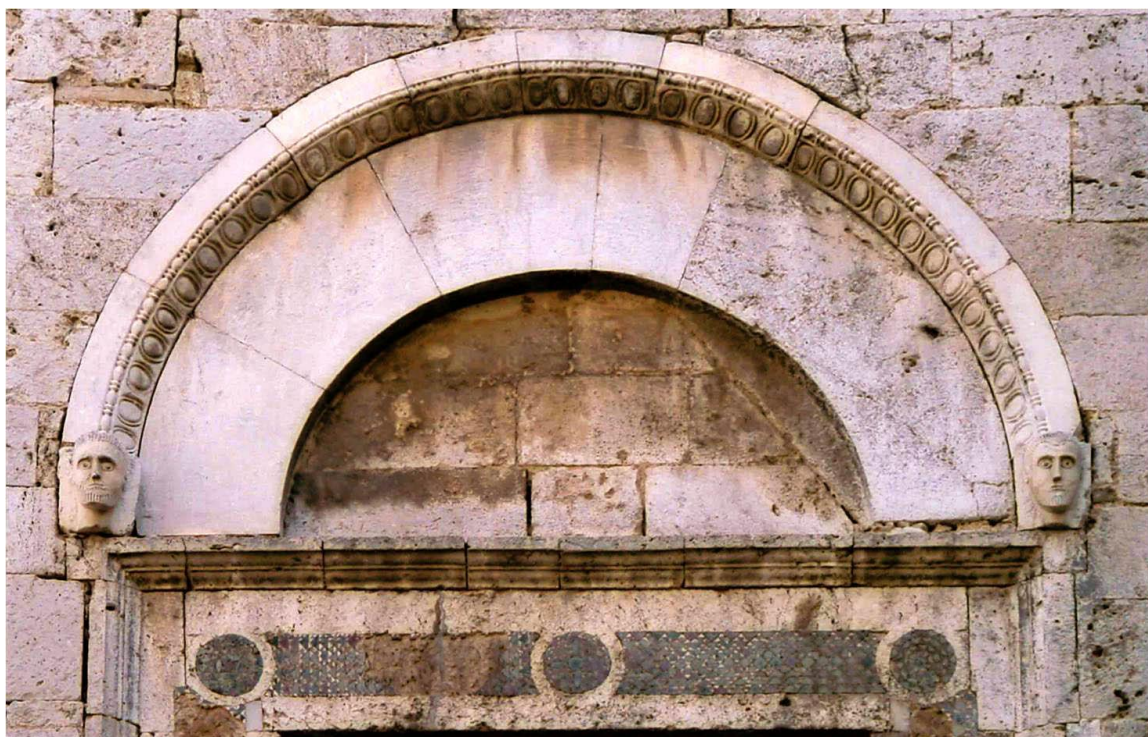


Fig. 148 Nicola, Simone e Bernardo, portale di San Giovanni Evangelista, San Gemini, 1199



Fig. 149 Nicola, Simone e Bernardo, Portale di San Giovanni Evangelista, San Gemini, 1199, particolare

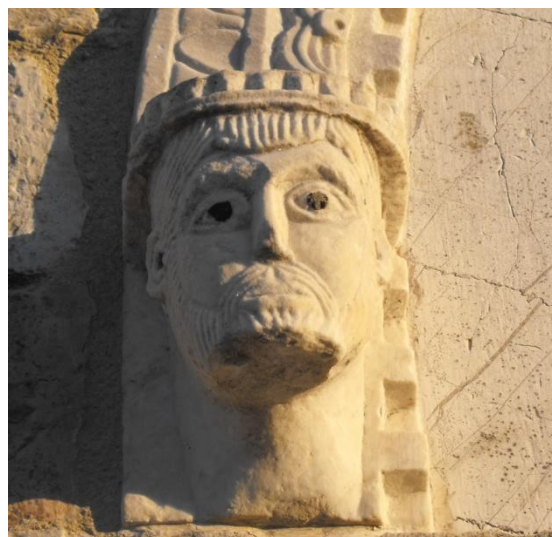


Fig. 150 Taglia di Binello e Rodolfo, portale di Santa Maria, Turrata di Montefalco, particolare

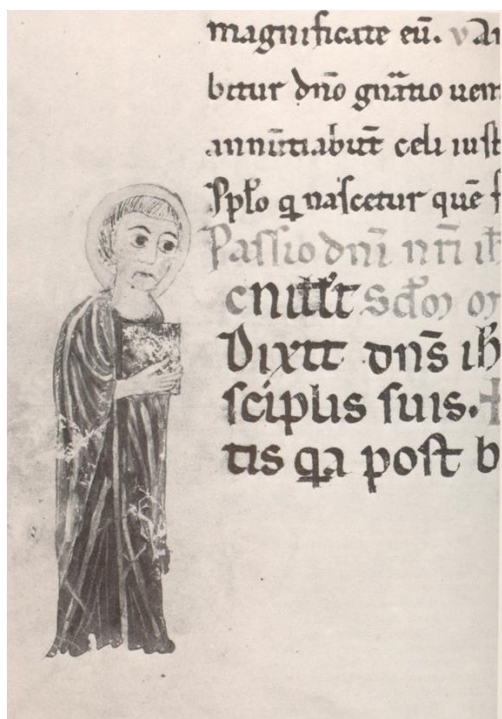


Fig. 151 Miniatore attivo alla fine del XII secolo, *Sacramentario*, Walters Art Gallery, Baltimore, ms. 10.75, f. 65v



Fig. 152 Taglia di Binello e Rodolfo, *Santo*, rosone laterale sinistro

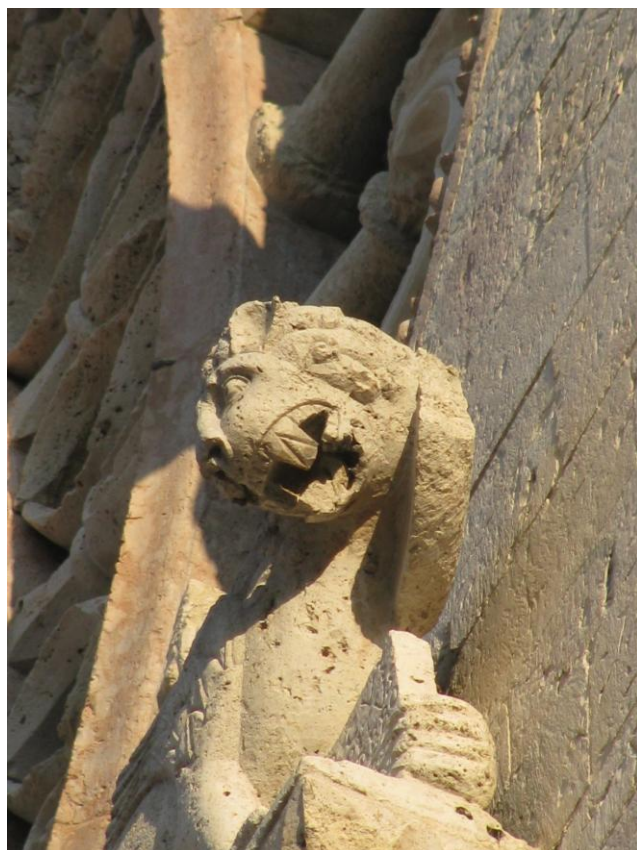


Fig. 153 Taglia di Binello e Rodolfo, *San Marco*



Fig. 154 Ignoto scultore lombardo, *Pulpito*, Basilica di San Giulio, Orta San Giulio, particolare con il *Leone simbolo di San Marco*

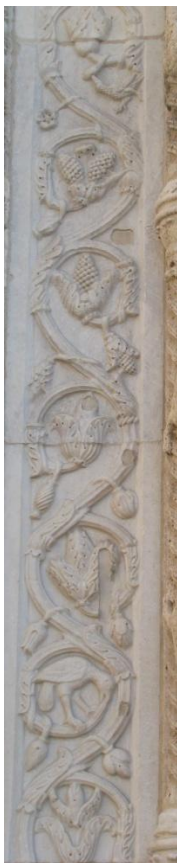


Fig. 155 Taglia di Binello e Rodolfo, tralcio del portale centrale, particolare



Fig. 156 Binello e Rodolfo, tralcio del portale di San Michele, Bevagna, particolare



Fig. 157 Stipite del portale laterale sinistro, Santa Maria Impensole, Narni, particolare



Fig. 158 Stipite del portale centrale, Santa Maria Impensole, Narni, 1175, particolare



Fig. 159 Lapidida attivo nell'ultimo decennio del XII secolo, frammento di architrave, cattedrale di Civita Castellana



Fig. 160 Lapidida attivo nel terzo quarto del XII secolo, stipite del portale laterale di San Giovenale, Narni, particolare



Fig. 161 Lapidida attivo all'inizio del XIII secolo, *tralci*, cripta della collegiata di Santa Maria Assunta, Lugnano in Teverina



Fig. 162 Taglia di Binello e Rodolfo, lunetta del portale centrale, San Pietro, Assisi



Fig. 163 Scultore attivo all'inizio del XIII secolo, tralcio del portale centrale, Santa Maria Assunta, Spoleto, particolare



Fig. 164 Scultore meridionale attivo alla fine del XII secolo, lastra di un pulpito, San liberatore alla Majella, Serramonacesca (PE)

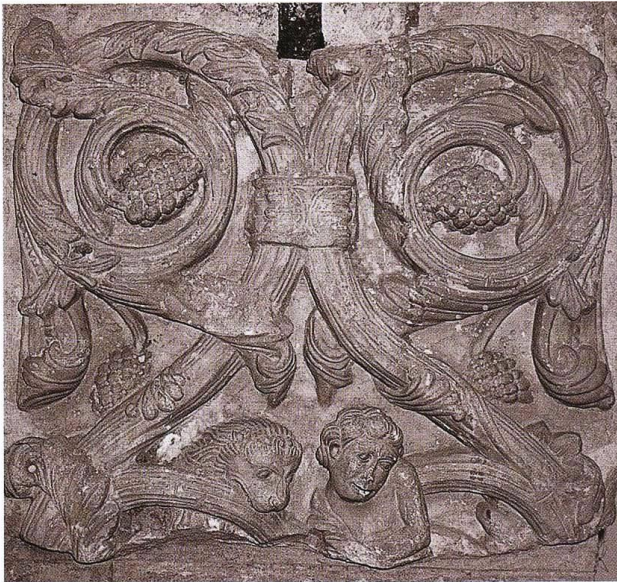


Fig. 165 Scultore meridionale attivo nel terzo decennio del XIII secolo, lastra frammentaria, Santa Maria delle Grazie, Luco dei Marsi

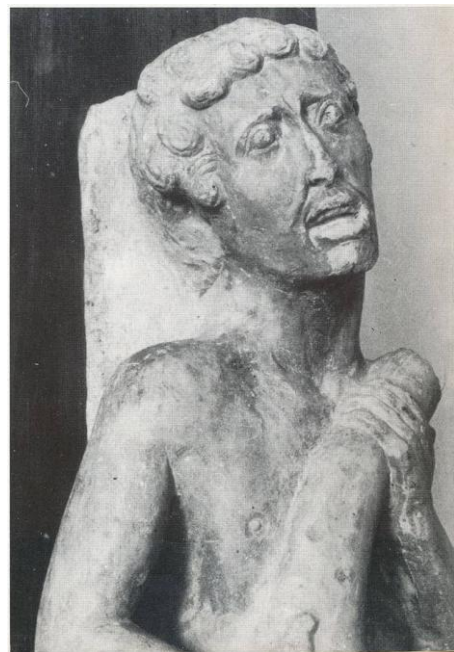


Fig. 166 Scultore meridionale, *Lettorino*, Museo dell'Abbazia di Montevergine



Fig. 167 Scultore abruzzese attivo alla fine del XII secolo, sculture del portico dell'abbazia di San Clemente a Casauria, Torre de'Passeri (PE)



Fig. 168 Taglia di Filippo, sculture del portale destro del Duomo di San Leopardo, Osimo



Fig. 169 Taglia di Binello e Rodolfo, particolare della modanatura torica del portale centrale



Fig. 170 Lapidista attivo alla fine del XII secolo, nodo scolpito dell'abside del duomo di Todi



Fig. 171 Taglia di Filippo, portale sinistro, Duomo di San Leopardo, Osimo

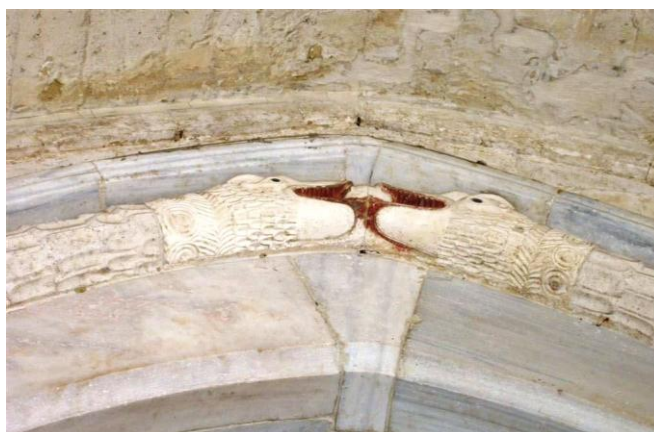


Fig. 172 Taglia di Filippo, sculture del portale sinistro, Duomo di San Leopardo, Osimo



Fig. 173 Taglia di Filippo e Leonardo, facciata di Santa Maria della Piazza, Ancona, 1210



Fig. 174 Taglia di Filippo e Leonardo, portale di Santa Maria della Piazza, Ancona, 1210



Fig. 175 Lunetta del portale centrale, Santa Maria Maggiore, Tuscania



Fig. 176 Scultore dell'Italia centrale, *Sacrificio di Isacco*, lunetta del portale centrale, Santa Maria Maggiore, Tuscania



Fig. 177 Scultore dell'Italia centrale, *culot*, Santa Maria Maggiore, Tuscania



Fig. 178 Scultore dell'Italia centrale, *Madonna con bambino*, lunetta del portale centrale, Santa Maria Maggiore, Tuscania



Fig. 179 Scultore dell'Italia centrale, *San Matteo*, Santa Maria Maggiore, Tuscania

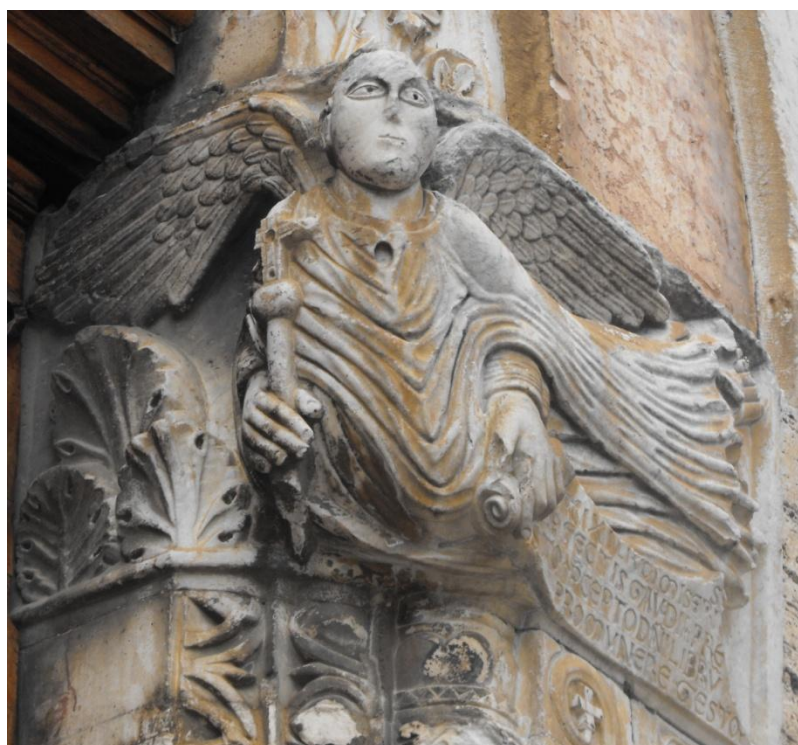


Fig. 180 Binello e Rodolfo, mensola figurata con *Arcangelo*, San Michele, Bevagna



Fig. 181 Magister Guillelmus, capitello con l'Adorazione dei Magi, Viterbo, Museo Diocesano



Fig. 182 Scultore dell'Italia centrale, *San Paolo*, Santa Maria Maggiore, Tuscania



Fig. 183 Scultore dell'Italia centrale, *San Pietro*, Santa Maria Maggiore, Tuscania



Fig. 184 Taglia di Binello e Rodolfo, *Leone stilofo*



Fig. 185 Taglia di Binello e Rodolfo, *Leone stilofo*, Fine Arts Museum, Richmond (Virginia)



Fig. 186 Scultore antelamico attivo alla fine del XII secolo, *Leone stilofo*, cattedrale di Parma



Fig. 187 Scultore dell'Italia centrale, *Leone stiloforo*, Collezione Abegg, Riggisberg



Fig. 188 Scultore campano, *Leone stiloforo*, cattedrale di Salerno

BIBLIOGRAFIA

- ABATE G., *La casa paterna di Santa Chiara*, in "Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XLI, 1944, pp. 1-128
- ABATE G., *Nuovi studi sull'ubicazione della casa paterna di S. Chiara d'Assisi*, Assisi, 1954
- ABATE G., *La medievale "Piazza Grande" di Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Assisi, 1986
- ACETO F., "Magistri" e cantieri nel "regnum Siciliae". *L'Abruzzo e la cerchia federiciana*, in "Bollettino d'Arte", 75, 1990, pp. 15-96
- ACETO F., *La cattedrale di San Pelino a Corfinio*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), Milano, 2007, pp. 245-253
- ANDALORO M., *Il mosaico di Solsterno*, in *La Cattedrale di Spoleto*, a cura di G. BENAZZI – G. CARBONARA, Milano, 2002, pp. 213-219
- ANGELELLI W., *Iconografia della Madonna con bambino nel Medioevo: esempi tra Roma, Lazio e Umbria meridionale*, in *Arte sacra nell'Umbria meridionale. Sguardo d'insieme*, vol. II, a cura di G. CASSIO, Terni, 2007, pp. 7-26
- ANGELELLI W., *Da Sovana a Montefiascone passando per Tuscania: modelli e circolazione di maestranze nella scultura architettonica del XII secolo*, in *Forme e Storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. ANGELELLI – F. POMARICI, Roma, 2011, pp. 257-268
- ANGELI A., *Gruppo simbolico in basso-rilievo sulla facciata della chiesa cattedrale di Assisi*, Ancona, 1844
- ANGELINI C., *Umbria minore*, Cinisello Balsamo, 1990
- ANGELINI N., *Brevi notizie intorno a S. Rufino, vescovo e martire*, Roma, 1862
- ANGELUCCI S. – LIVERANI P., *Pavones aurei qui sunt in cantaro Paradisi*, in "Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", XIV, 1994, pp. 5-38
- Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, catalogo della mostra (Trento, 4 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), a cura di L. ARBACE, Torino, 2010
- ANTONINI O., *Approfondimenti critici e rivisitazioni cronologiche nell'architettura in Abruzzo: i casi di San Massimo di Forcona e di Santa Giusta di Bazzano*, in "Buletino della Deputazione abruzzese di Storia Patria", LXXXVII, 1997-1998, pp. 173-228
- ARGAN G. C., *L'architettura protocristiana, preromanica e romanica*, Bari, 1978
- ARSLAN W., *L'architettura romanica veronese*, Verona, 1939
- L'artista medievale*, "Quaderni degli Annali della Classe di Lettere e Filosofia", IV, Quaderni 16, a cura di M. M. DONATO, Pisa, 2003 (2008)
- AUERBACH E., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, 1960
- AUGUSTA M., *Chiesa di Santa Maria in Castello in Tarquinia. Analisi Storico-Critica. Anno 1983*, in "Bollettino della Società Tarquinese di Arte e Storia", 20, 1991, pp. 187-201
- AUTENRIETH H. P., s.v. *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Milano, 1991, pp. 380-397
- BALTRUŠAITIS J., *Arte sumera, arte romanica*, ed. Milano, 2006
- BARRICELLI A., *La collegiata di Maria Assunta di Lugnano in Teverina*, in "Commentari", 18, 1967, pp. 7-20
- BARTOLI LANGELI A., *La realtà sociale assisana e il patto del 1210*, in *Assisi al tempo di San Francesco*, Atti del V convegno della società internazionale di studi francescani (Assisi, 13-16 ottobre 1977), Assisi, 1978, pp. 271-336
- La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. BONSAITI, Modena, 2002
- La Basilica di San Salvatore a Spoleto*, 3 voll., a cura di M. BASSETTI – L. PANI ERMINI – E. MENESTÒ, Spoleto, 2012

- BASSAN E., *Itinerari cosmateschi. Lazio e dintorni*, Roma, 2006
- BASSAN E., *Collaborazione e rivalità nella scultura figurativa cosmatesca: il caso di Civita Castellana*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del convegno internazionale di studi (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), Roma, 2012, pp. 185-204
- BASSETTI M., *Libri e cultura nell'Umbria del secolo XIII*, in *L'Umbria nel XIII secolo*, a cura di E. MENESTÒ, Spoleto, 2011, pp. 225-278
- BATTAGLIA S., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, 1965
- BATTISTI E., *Architetture romaniche in Viterbo*, in "Studi medievali", XVIII, 1952, pp. 152-161
- BENAZZI G., *La decorazione scultorea della facciata "minore" del San Feliciano*, in *Foligno a. D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, a cura di G. BENAZZI, Cinisello Balsamo, 1993, pp. 32-61
- BENAZZI G., *La facciata e le sculture in La Cattedrale di Spoleto*, a cura di G. BENAZZI – G. CARBONARA, Milano, 2002, pp. 189-211
- BERNACCHIO N. - CASTELLANI P., *Indagine sulle tipologie murarie di Assisi tra XI e XIV secolo. Primi risultati*, in "Archeologia dell'Architettura", 2, 1997, pp. 121-130
- BERNACCHIO N. - CASTELLANI P., *Analisi stratigrafica della facciata in La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999
- BERTI G. – TONGIORGI L., *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*, Roma, 1981
- BERTINI CALOSSO A., *La scultura del Duecento in Umbria*, in *L'Umbria nella storia, nella letteratura, nell'arte*, Bologna, 1954, pp. 275-292
- Bevagna*, a cura di F. GASPARINI, Città di Castello, 2004
- BIGALLI LULLA G., *La miniatura umbra al tempo di San Francesco*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, a cura di F. PORZIO Perugia, 1982, pp. 304-309
- BIGARONI M., *Ricerche urbanistiche su Assisi*, in "Studi francescani", LXXXVIII, 1991, pp. 63-83; LXXXIX, 1992, pp. 17-26
- BISCONTI F. – DI MARIA L., *Temi paleocristiani nei rilievi altomedievali altoadriatici: dagli animali simbolici all'immaginario zoomorfo*, in *Aquileia e le Venezie nell'alto Medioevo*, Udine, 1988, pp. 441-443
- BLAKE H., *The bacini of North Italy*, in *La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale* (Valbonne, 11-14 settembre 1978), Paris 1980, pp. 93-111
- BLAKE H., *I "bacini" umbri: ceramiche medioevali inserite negli edifici*, in *Ceramiche medievali dell'Umbria*, a cura di G. GUAITINI, Firenze, 1981, pp. 86-91
- BOATO S., *San Pietro in Assisi*, in "L'Architettura", 4, 1959, pp. 556-561
- BOESCH GAJANO S., *Martiri, vescovi, monaci: linea di sviluppo dell'agiografia umbra dell'alto medioevo*, in *Il santo patrono nella città medievale: il culto di San Valentino nella storia di Terni*, Atti del Convegno di Studi (Terni 1974), Roma 1982, pp. 165-191
- BOLOGNA F., *Le tavole più antiche e un ex voto del XV secolo*, in *Insedimenti verginiani in Irpinia*, a cura di V. PACELLI, Cava dei Tirreni, 1988, pp. 119-124
- BONANI G. P. – BONANI S. B., *Maria Lactans*, Roma, 1995
- BOZZONI C. – CARBONARA G., *Il Duomo romanico*, in *La Cattedrale di Spoleto*, a cura di G. BENAZZI – G. CARBONARA, Milano, 2002, pp. 81-95
- BOZZONI C. – CARBONARA G., *Le modifiche e le aggiunte in età gotica*, in *La Cattedrale di Spoleto*, a cura di G. BENAZZI – G. CARBONARA, Milano, 2002, pp. 97-101
- BRACALONI L., *Assisi medioevale. Studio storico-topografico*, in "Archivum Franciscanum Historicum", VII, 1, 1914, pp. 4-19
- BRADFORD SMITH E., *Model for the extraordinary. Abbot Leonate and the façade of San Clemente a Casauria*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2002, pp. 463-476

- BREZZI P., *Francesco e i laici*, in *Francesco d'Assisi e Francescanesimo dal 1216 al 1226*, Atti del IV Convegno internazionale, (Assisi 15-17 ottobre 1976), Assisi, 1977, pp. 163-191
- BRIZI A., *Studi storico-artistici sul Duomo di Assisi*, Assisi, 1881
- BRIZI A., *Della rocca di Assisi, insigne monumento nazionale di architettura militare*, Assisi, 1898
- BRIZI A., *Tracce umbro-romane in Assisi*, in "Atti dell'Accademia Properziana del Subasio", 1908, pp. 406-417
- BRIZI A., *La facciata del Duomo di Assisi non è opera di Giovanni da Gubbio*, in "Atti dell'Accademia Properziana del Subasio", III, (1909-1910), pp. 177-193
- BRUNACCI A., *Leggende e culto di S. Rufino in Assisi*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria dell'Umbria", XLV, 1948, pp. 5-91
- BRUNACCI A., *Santi umbri nel "Passionario" di Perugia*, in *Aspetti dell'Umbria dall'inizio del secolo VIII alla fine del secolo XI*, Atti del III Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 23-27 maggio 1965), Gubbio-Perugia, 1966, pp. 255-271
- BRUNACCI A., s. v. *Rufino, vescovo di Assisi*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma, 1968, cc. 466-475
- BRUNELLI E. – REA F. – SENSI G., *Abbazia di San Pietro in Assisi tra unicità architettonica e riscoperta storica*, Assisi, 2013
- BRUSCHELLI D., *Assisi, città serafica e santuarii che la decorano*, Orvieto, 1824
- BULLOGH D. A., *Dalla romanità all'alto Medioevo. L'Umbria come crocevia*, in *Orientamenti di una regione attraverso i secoli*, Atti del X Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 23-26 maggio 1976), Perugia, 1978, pp. 177-192
- CAHN W., *Heresy and the Interpretation of Romanesque Art*, in *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, I, Bury St. Edmunds, 1987, pp. 27-33
- CAHN W., *Romanesque Sculpture and the Spectator*, in *The Romanesque frieze and its spectator*, ed. by D. KAHN, London, 1992, pp. 45-60
- CAHN W., *Romanesque Sculpture in American Collections*, 2, Turnhout, 1999
- CAMPANA A., *San Gemini e Carsulae*, Milano, 1976
- Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra (Avellino, 28 aprile – 30 novembre 2012), a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli, 2012
- CAPPELLETTI G., *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, vol. I, Venezia, 1844
- CAPRETTINI G.P., *San Francesco, il lupo, i segni*, Torino, 1974
- CARDELLI E., *Studio costruttivo sulla chiesa di S. Rufino in Assisi*, Tesi di dottorato R. Scuola d'Ingegneria Roma, Roma, 1929
- CARDELLI E., *Tentativo di ripristino ideale della chiesa di San Rufino in Assisi*, Assisi, 1969
- CARDINI F., *Il lupo di Gubbio. Dimensione storica e dimensione antropologica di una "legenda"*, in "Studi Francescani", 3-4, 74, 1977, pp. 315-344
- CARDINI F., *Francesco d'Assisi e gli animali*, in "Studi francescani", 78, 1981, 1-2, pp. 7-46
- CAROFANO P., *Monstrorum compendium: sulle fonti letterarie della manticora*, in *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, catalogo della mostra (Caraglio, 26 febbraio - 5 giugno 2011), a cura di A. COTTINO, A. D'AGLIANO, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 28-31
- Le carte duecentesche del Sacro Convento di Assisi*, a cura di A. BARTOLI LANGELI, Padova, 1997
- CASSIO G., *Antonio da Orvieto e la torre francescana di Terni*, in *Il Campanile del santuario di San Francesco a Terni. Storia e restauro*, a cura di G. CASSIO, Terni, 2009, pp. 23-37
- CASTELNUOVO E., *Le protomi*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di M. ARMANDI – R. BUSSI, Modena, 1984, pp. 491-493
- CASTELNUOVO E., *Flores cum belvis commixtos. I portali della cattedrale di Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di M. ARMANDI – R. BUSSI, Modena, 1984, pp. 452-455
- CATTANEO R., *L'architettura in Italia dal secolo VI al 1000 circa*, Venezia, 1889

- La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999
- La cattedrale di Spoleto*, a cura di G. BENAZZI – G. CARBONARA, Milano, 2002
- CELLA M., *Le fonti letterarie della simbologia medievale: i bestiari*, in *Il Romanico*, Atti del seminario di studi diretto da P. SANPAOLESI (Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973), Milano, 1975, pp. 181-190
- CENCI A., *Documentazione di vita assisiana, 1300-1530*, vol. I, Grottaferrata, 1975
- CENCIAIOLI L., *Elementi lapidei reimpiegati nella cripta di San Rufino*, in *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 68-73
- CERVINI F., *I portali della cattedrale di Genova e il Gotico europeo*, Firenze, 1993
- CERVINI F., *Pietra come bronzo. Il pulpito di San Giulio nel cuore dell'Europa romanica*, in *San Giulio e la sua isola*, Novara, 2000, pp. 123-143
- CERVINI F., *Archi immaginati. Un punto di vista sulla rappresentazione degli strumenti musicali nell'arte medievale, e sui loro significati*, in "Per Archi", VII, 6-7, 2012, pp. 13-27
- CERVINI F., *Alternative ai portali nel romanico marchigiano*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 225-238
- CESARI E., *La chiesa dei SS. Vincenzo e Anastasio in Ascoli Piceno*, Empoli, 1919
- CHARBONNEAU-LASSAY L., *Il Bestiario del Cristo*, ed. Roma, 1994
- CHIODO S., "Maria Regina" nelle opere di Margarito d'Arezzo, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20 – 24 settembre 2005), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2007, pp. 598-603
- CHIOVELLI R., *Gli apparecchi murari*, in *La Cattedrale di Spoleto*, a cura di G. BENAZZI – G. CARBONARA, Milano, 2002, pp. 363-371
- CHRISTE Y., *Les grands portails romans*, Genève, 1969
- CICCARESE M. P., "Formam Christi gerere". Osservazioni sul simbolismo cristologico degli animali, in "Annali di storia dell'esegesi", 8/2, 1991, pp. 565-587
- CICCARESE M. P., *Il simbolismo dell'aquila. Bibbia e zoologia nell'esegesi cristiana antica*, in "Civiltà classica e cristiana", XIII, 3, 1992, pp. 295-333
- CICCARESE M. P., *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano*, 2 voll., Bologna, 2002, 2007
- CLAUSSEN P. C., *Magistri doctissimi romani die römischen Marmorkünstler der Mittelalters*, Stuttgart, 1987
- CLAUSSEN P. C., *Marmi antichi nel Medioevo romano. L'arte dei Cosmati*, in *Marmi antichi*, a cura di G. BORGHINI, Roma, 1997, pp. 65-80
- CLAUSSEN P. C., *Perché non tante facciate come quella di Civita Castellana? Identità e rivalità – Periferia e centro*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del convegno internazionale di studi (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), Roma, 2012, pp. 233-242
- CLERICI MAESTOSI P., *Il teatro delle città d'Italia*, Roma, 2001
- CLERMONT-GANNEAU C., *Les cerfs mangeurs de serpents*, in "Recueil d'archeologie orientale", 4, 1901, pp. 319-322
- COCHETTI PRATESI L., *La scuola di Piacenza: problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, 1973
- CODEN F., *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII secolo)*, Padova, 2006
- COLLINS A. H., *Some Twelfth Century Animal Carvings and their sources in the Bestiaries*, in "Connoisseur", 106, 1940, pp. 238-243
- CONTI G., *L'architettura romanica nella diocesi di Assisi*, in "Atti dell'Accademia Proporziana del Subasio", 21, 1993, pp. 87-111
- CORSO G., *Il "Maestro del Breviario di Sant'Eutizio" e la miniatura romanica nel territorio spoletino: ricerche su un'officina di miniatori professionisti*, in "Arte Medievale", I, 2002, 2, pp. 77-95

- CORSO G., *Miniatura romanica in Umbria: manoscritti miniati nel territorio di Spoleto alla fine del XII secolo*, in *Les fonts de la pintura romanica*, eds. M. GUARDIA - C. MANCHO, Barcelona, 2008, pp. 275-290
- COWEN P., *The Rose window: splendour and symbol*, London, 2005
- COZZI E., *La decorazione pittorica medievale nel Palazzo dei Trecento e nei palazzi pubblici di Treviso*, in *Il Palazzo dei Trecento a Treviso*, a cura di G. DELFINI – F. NASSUATO, Milano, 2008, pp. 75-97
- CRETI L., *In marmoris arte periti: la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma, 2009
- CRICHTON G., *Romanesque sculpture in Italy*, London, 1954
- CRISTOFANI A., *Guida d'Assisi e i suoi dintorni*, Assisi, 1884
- CRISTOFANI A., *Delle storie di Assisi*, Assisi, 1902
- CRISTOFERI F., *La facciata*, in *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 92-107
- CRUICKSHANK W. - A. M., *The Umbrian Towns*, London, 1901
- CUTLER A., *The Cult of Galaktotrophousa in Byzantium and Italy*, in "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXVII, 1987, pp. 335-350
- DA CAMPAGNOLA S., *L'angelo del sesto sigillo e l' "Alter Christus"*, Perugia, 1971
- D'ACHILLE A. M., *La scultura*, in *Roma nel Duecento*, a cura di A. M. ROMANINI, Torino, 1991, pp. 147-179
- D'ACUNTO N., *Vescovo, canonici e vita cittadina (secoli VII-XIII)*, in *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 14-50
- D'ACUNTO N., *Assisi nel Medio Evo. Studi di storia ecclesiastica e civile*, Assisi, 2002
- D'ACUNTO N., *Assisi nel secolo XI. Pier Damiani, San Rufino e la "basilica ugoniana"*, Assisi, 2008
- D'ACUNTO N., *Preliminari sulle istituzioni nell'Umbria dell'età romanica*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 13-18
- DALLI REGOLI G. - BADALASSI L., *Pulpiti toscani fra XII e XIII secolo. Il contributo dei Guidi*, in A. MILONE – G. TIGLER, *Pulpiti medievali toscani*, Firenze, 1999, pp. 31-53
- DALLI REGOLI G., *Una componente di rilievo dell'arredo plastico medievale fra Pisa e Lucca: il telamone stiloforo*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 1, a cura di A. CADEI - M. RIGHETTI TOSTI CROCE - A. SEGAGNI MALACART - A. TOMEI, Roma, 1999, pp. 373-380
- DALLI REGOLI G., *I leoni custodes*, in "Conosco un ottimo storico dell'arte..." per Enrico Castenuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M. M. DONATO, M. FERRETTI, Pisa, 2012, pp. 51-59
- DAMIEN S., *Le fragment de "la colonne de Souvigny" et les colonnes de la connaissance*, in *Medioevo. Immagini e Ideologie*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2005, pp. 260-269
- DA MILANO I., *Il dualismo cataro in Umbria al tempo di San Francesco*, in *Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del IV convegno di Studi Umbri (Gubbio, 22-26 maggio 1966), Perugia, 1967, pp. 177-216
- DE ANGELIS D'OSSAT G., *L'architettura sacra nel Medioevo in Umbria*, in *L'Umbria nella storia, nella letteratura, nell'arte*, Bologna, 1954, pp. 251-271
- DE ANGELIS D'OSSAT G., *La distrutta "Cupola di Castello" a Tarquinia*, in "Palladio", I-IV, XIX, 1969, pp. 15-28
- DEBIDOUR V. H., *Le Bestiaire sculpté du moyen Age en France*, Strasbourg, 1961
- DE CHAMPEAUX G. – STERCKX S., *I simboli del Medioevo*, Milano, 1981

- DE FRANCOVICH G., *La corrente comasca nella scultura romanica europea. II. La diffusione*, in "Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", VI, 1937, pp. 47-129
- DE GAIFFIER B., *Saint et légendiers de l'Ombrie*, in *Ricerche sull'Umbria tardo-antica e preromanica*, Atti del II convegno di Studi umbri (Gubbio, 24-28 maggio 1964), Perugia, 1965, pp. 235-256
- DE GIOVANNI G., *Le modificazioni dell'Alessi*, in *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 120-131
- DEL BUFALO D., *Marmorari Magistri Romani*, Roma, 2010
- DE MAFFEI F., *Il mondo bizantino*, in E. BATTISTI, s. v. *Zoomorfiche e fitomorfiche figurazioni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, Venezia-Roma, 1966, pp. 902-946
- DENNIG-ZETTLER R. – ZETTLER A., *La traslazione di San Marco a Venezia e a Reichenau*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-29 aprile 1994), a cura di A. NIERO, Venezia, 1996, pp. 689-709
- DEONNA W., *Êtres monstrueux a organes communs*, in "Revue Archéologique", 31, 1930, 1, pp. 28-73
- DEONNA W., "Salva me de ore leonis". *A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre a Genève*, in "Revue Belge de Philologie et d'Histoire", 28, 1950, pp. 479-509
- DEONNA W., *Sacra Vitis. Le double vigne dionysiaque et les origines du rinceau, spécialement du rinceau bouclé vertical*, in "Les cahiers techniques de l'Art", II, 1952, 3, pp. 1-60
- DEONNA W., *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, ed. Milano, 2005
- DE ORCHI M., *L'antica abbazia di Sant'Eutizio*, in "Arte Cristiana", 51, 1963, pp. 127-131
- DI COSTANZO G., *Disamina degli scrittori e dei monumenti riguardanti S. Rufino vescovo e martire di Assisi*, Assisi, 1797
- DI DARIO GUIDA M. P., *Icone di Calabria e altre icone medievali*, Messina, 1992
- DI GIOVANNI M., *Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo*, in *Il Romanico*, Atti del seminario di studi diretto da P. SANPAOLESI (Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973), Milano, 1975, pp. 164-180
- D'ONOFRIO M., *La cattedrale di Narni nel Medioevo*, in *La Cattedrale di Narni nella storia e nell'arte*, Atti del Convegno di Studi (Narni, 17-18 ottobre 1996), a cura di C. PERISSINOTTO, Narni, 1998, pp. 93-109
- DOW H. J., *The rose-window*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XX, 1957, 3-4, pp. 248-297
- DRUCE G., *The Amphisbena and its connections in Ecclesiastical Art and Architecture*, in "The Archaeological Journal", LXVII, 1910, pp. 285 – 317
- DRUCE G., *The Caladrius and its legend, sculptured upon the Twelfth-Century doorway of Alne Church, Yorkshire*, in "The Archaeological Journal", XVIII, 1912, pp. 381-416
- DRUCE G., *The Medieval Bestiaries and their influence on Ecclesiastical Decorative Art*, in "Journal of the British Archeological Association", 25, 1919, pp. 40-82
- DUFF GORDON L., *The story of Assisi*, London, 1913
- DUPRÈ THESEIDER E., *Vescovi e città nell'Italia precomunale*, in *Vescovi e diocesi in Italia nel Medioevo (sec. IX-XIII)*, Padova, 1964, pp. 55-109
- EGIDI A. F., *Vite dei quattro celesti eroi S. Rufino vescovo e martire, S. Vittorino vescovo e martire, S. Rufino d'Arce martire e S. Vitale confessore*, Perugia, 1654
- ELISEI G., *Studio sulla chiesa cattedrale di San Rufino vescovo e martire*, Assisi, 1893
- ELISEI G., *Illustrazione di un sarcofago gentileseo ora esistente nel sotterraneo dell'antica chiesa Ugoniana sotto la presente cattedrale di San Rufino vescovo e martire di Assisi*, in "Atti dell'Accademia Properziana del Subasio", 3, Assisi, 1895, pp. 33-49
- ELISEI G., *Il sotterraneo della chiesa ugoniana del 1028 esistente sotto la cattedrale di San Rufino vescovo e martire di Assisi*, Assisi, 1897

- EROLI G., *Monografia della chiesa della Madonna Impensole di Narni*, Roma, 1884
- ESCH J., *La chiesa di San Pietro a Spoleto*, Firenze, 1981
- ETTINGHAUSEN R., *The Snake-eating Stag in the East*, in *Late Classical and Medieval Studies in honour of A. M. Friend Jr.*, Princeton, 1955, pp. 272-286
- EVANS A. P., *Animal Symbolism in Ecclesiastic Architecture*, London, 1896
- FABBRI L., *Cripte. Diffusione e tipologia nell'Italia nordorientale tra XI e XII secolo*, Sommacampagna (VR), 2009
- FABBRI L., *La metamorfosi di un mostro. La figura di Lamia dall'antichità all'Ottocento*, in *Monstra. Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. II, a cura di I. BAGLIONI, Roma, 2013, pp. 273-295
- FALOCI PULIGNANI M., *Un artista umbro del secolo XII. San Pietro di Bovara*, in "Arte e Storia", IV, 1885, pp. 97-99
- FALOCI PULIGNANI M., *Una pagina di arte umbra*, Foligno, 1903
- FALOCI PULIGNANI M., *I marmorari romani a Sassovivo*, Perugia, 1915
- FICKER J., *Forschungen zur Reichs und Rechtsgeschichte Italiens*, Innsbruck, 1868-1874
- FINARDI S., *Tradizione e innovazione nella chiesa di Santa Giusta di Bazzano*, in "I Beni Culturali", 6, 1998, 4/5, pp. 64-73
- FINAURI F. - SENSI L., *Note sul consolidamento e restauro della trifora, delle due bifore e del cornicione della chiesa di San Silvestro in Bevagna*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 11, 1987, pp. 399-410
- FINAURI F., *Trasformazioni e restauri della facciata "minore" di San Feliciano*, in *Foligno a. D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, a cura di G. BENAZZI, Cinisello Balsamo, 1993, pp. 32-61
- FIOCCA L., *Il Medioevo nell'arte umbra. Preliminari*, in "Vita d'Arte", VI, 71-72, 1913, pp. 133-152
- FIOCCA L., *Architettura romanico-cristiana nell'Umbria*, in "Arte Cristiana", 4, 1916, pp. 267-273; 301-314
- FIOCCA L., *A proposito dei marmorai umbri del secolo XII*, in "Arte e Storia", 4, XV, 1921, pp. 135-137
- FIORANI D., *Tipo e contesto. Architettura e trasformazioni nella chiesa di S. Maria a Piè di Chienti nelle Marche*, in "Palladio", 14, 2001 (2002), 28, pp. 23-46
- FOCILLON H., *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1964
- Foligno a. D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, a cura di G. BENAZZI, Cinisello Balsamo, 1993
- FONSECA C. D., *"Ecclesia matrix" e "Conventus civium": l'ideologia della cattedrale nell'età comunale*, in *La Pace di Costanza 1183. Un difficile equilibrio di poteri fra società italiana e impero*, Atti del Convegno internazionale (Milano-Piacenza, 27-30 aprile 1983), Bologna, 1984, pp. 135-149
- FONSECA C. D., *"Matrix ecclesia" e "civitas": l'omologazione urbana della cattedrale*, in *Una città e la sua cattedrale: il Duomo di Perugia*, Atti del Convegno (Perugia, 26-29 settembre 1988), Perugia, 1992, pp. 73-84
- FORTINI A., *Assisi nel Medioevo*, Roma, 1940
- FORTINI A., *Nova Vita di San Francesco*, IV voll., Roma, 1959 – 1969
- FOSSI G., *L'abbazia di San Clemente a Casauria. Il monumento dal IX al XII secolo. Leonate e la decorazione plastica dei portali*, in "Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia Antica", 2, 1981, pp. 161-186
- FRANCHETTI PARDO V., *Città e cattedrale*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, Atti del I Convegno (Orvieto, 11-13 novembre 2005), a cura di L. ANDREANI – A. CANNISTRÀ, Orvieto, 2010, pp. 41-53

- FRANZ H. G., *Les fenêtres circulaires de la Cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine del la "rose" du Moyen Âge*, in "Cahiers Archéologiques", IX, 1957, pp. 253-270
- FRATINI C., *I dipinti della Cattedrale di San Giovenale dal XIII secolo al primo Quattrocento e il "contesto pittorico narnese" del tardo Medioevo*, in *La Cattedrale di Narni nella storia e nell'arte*, Atti del Convegno di Studi (Narni, 17-18 ottobre 1996), a cura di C. PERISSINOTTO, Narni, 1998, pp. 201-225
- FRATINI C., *Il portale della chiesa di San Costanzo: novità sulla scultura romanica a Perugia*, in *San Costanzo vescovo e martire. Storia, bibliografia, liturgia*, Torrita di Siena, 2012, pp. 61-67
- FRATINI C., *La scultura del XII secolo a Perugia: le vestigia del duomo*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 113-122
- FRAZER M., *Church doors and the gates of paradise: Byzantine bronze doors in Italy*, in "Dumbarton Oaks Papers", 27, 1973, pp. 145-162
- FRUGONI C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, atti del II Convegno di Studio (Viterbo, 17-19 giugno 1977), Roma, 1977, pp. 113-134
- FRUGONI C., *La facciata, le porte, le metope: un programma coerente*, in *Il Duomo di Modena*, a cura di C. FRUGONI, Modena, 1999, pp. 9-38
- FUSETTI S. - VIRILLI P., *Il restauro della facciata*, in *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 114-119
- GAMBI V., *Santa Giusta di Bazzano, Bazzano (AQ)*, in *Prima e dopo il sisma. Vicende conservative dell'arte medievale in Abruzzo*, catalogo della mostra (Chieti, 10 maggio – 11 giugno 2011), a cura di C. D'ALBERTO, Teramo, 2011, pp. 131-136
- GANDOLFO F., *Note per un'interpretazione iconologica del Genesi di Wiligelmo*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 26 ottobre – 1 novembre 1977), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 1982, pp. 323-337
- GANDOLFO F., *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, a cura di A. M. ROMANINI, vol. II, Ferrara, 1985, pp. 515-559
- GANDOLFO F., *Il Romanico in Italia centrale*, in A. M. ROMANINI, *L'arte medievale in Italia*, Firenze, 1988, pp. 312-329
- GANDOLFO F., *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Roma-Bari, 1999
- GANDOLFO F., *Una abbazia molisana e il suo programma decorativo: Santa Maria della Strada presso Matrice*, in *Le vie del Medioevo*, atti del Convegno internazionale (Parma, 28 settembre- 1 ottobre 1998), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2000, pp. 208-222
- GANDOLFO F., *Scultura medievale in Abruzzo*, Pescara, 2001
- GANDOLFO F., *La pittura nell'Umbria meridionale e gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, a cura di G. TAMANTI, Napoli, 2003, pp. 117-144
- GANDOLFO F., *I buoi in facciata*, in *Ottant'anni di un maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE, Napoli, 2006, pp. 59-67
- GANDOLFO F., *La facciata scolpita*, in *Architettura medievale*, a cura di P. PIVA, Milano, 2008, pp. 93-148
- GANDOLFO F., *Scultori lombardi: uso e abuso di un'idea*, in *I maestri commacini: mito e realtà del medioevo lombardo*, atti del XIX congresso di studi sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto, 2009, pp. 781-802.
- GANDOLFO F. – MUOLLO G., *Arte medievale in Irpinia*, Roma, 2013
- GANGEMI F., *Santa Maria di Ponte*, Spoleto, 2006

- GANGEMI F., *La facciata di Santa Maria Maggiore: un palinsesto reinterpretato*, in *La chiesa di Santa Maria Maggiore e i domenicani a Narni*, Atti del Convegno (Narni, 29-30 settembre 2006), Narni, 2010, pp. 201-215
- GANGEMI F., *Ispirazione classica e nuove prospettive nella scultura architettonica dell'Umbria medievale*, in "Hortus artium medievalium", 16, 2010, pp. 139-150
- GANGEMI F., *Su un antico portale umbro. I rilievi di Santa Maria Maggiore a Narni*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 123-132
- GARRISON E. B., *Studies in the history of Mediaeval Italian painting*, vol. IV, Florence, 1962
- GARVER M., *Symbolic Animals of Perugia and Spoleto*, in "The Burlington Magazine", 32, 1918, pp. 152-160
- GATTI R., *Precisazioni su alcuni portali romanici dell'Umbria meridionale*, in "Commentari", 17, 1966, pp. 16-24
- GAVINI I. C., *Storia dell'architettura in Abruzzo*, vol. I., Milano, 1927-28
- GIGLIOZZI M. T., *L'abbazia di San Benedetto al Subasio. Spunti per un'analisi tipologica dell'architettura romanica in Umbria*, in "Arte Medievale", 2, IX, 1995 (1996), pp. 121-136
- GIGLIOZZI M. T., *Architettura romanica in Umbria*, Roma, 2000
- GIGLIOZZI M. T., *Dai Benedettini ai Cistercensi: l'architettura dell'abbazia di San Salvatore a Montecorona nell'Umbria romanica*, in *L'Abbazia di San Salvatore di Monte Acuto – Montecorona nei secoli XI – XVIII*, a cura di N. D'ACUNTO - M. SANTANICCHIA, Perugia, 2011, pp. 185-199
- GHISSETTI GIAVARINA A., *San Clemente a Casauria. L'antica abbazia e il territorio di Torre de'Passeri*, Pescara, 2001
- GHISSETTI GIAVARINA A., *Aspetti dell'architettura di alcune chiese benedettine*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. RUSSO, Pescara, 2003, pp. 361-390
- GLASS D., *Creatures in Stone*, in "Arts In Virginia", 10, 2, 1970, pp. 14-20
- GLASS D., *Portals, pilgrimage and crusade in Western Tuscany*, Princeton University Press, 1997
- GNOLI U., *L'arte romanica in Umbria*, in "Augusta Perusia", I, 2-3, 1906, pp. 22-25; 41-43
- GNOLI U., *San Costanzo presso Perugia*, in "Augusta Perusia", II, 3, 1907, pp. 33-34
- GNOLI U., *L'antica Basilica Ugoniana e il Duomo di Giovanni da Gubbio*, in "Augusta Perusia", III, 1908, pp. 173-181
- GNOLI U., *Il "Gonfalone della Peste" di Niccolò Alunno e la più antica veduta di Assisi*, in "Bollettino d'Arte", 2, 1911, pp. 63-70
- GRASSINI P., *Appunti sulla chiesa collegiata di Lugnano in Teverina*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", VI, 1950, pp. 6-13
- GRILLANTINI C., *Il Duomo di Osimo nell'arte e nella storia*, Pinerolo, 1965
- GRISAR H., *Una scuola classica di marmorarii medioevali*, in "Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana", I, 1-2, 1895, pp. 42-57
- GRODECKI L., *Architettura gotica*, Venezia, 1976
- GROHMANN A., *Assisi*, Bari-Roma, 1989
- GROSSI F., *Funzioni della ceramica nell'architettura*, in *Le superfici dell'architettura. Il cotto. Caratterizzazione e trattamenti*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 30 giugno – 3 luglio 1992), a cura di G. BISCONTIN, Padova, 1992, pp. 21-23
- GUARDABASSI M., *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'Istoria e l'Arte esistenti nella Provincia di Perugia*, Perugia, 1872
- GUGLIELMI C., *Considerazioni sul portale dell'ospedale di San Sebastiano a Capranica*, in "Paragone", 1983, 401-403, pp. 30-47

- GUIDONI E., *Originalità e derivazioni nella formazione delle strutture urbanistiche umbre*, in *Orientamenti di una regione attraverso i secoli*, Atti del X Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 23-26 maggio 1976), Perugia, 1978, pp. 387-409
- GUIDONI E., *La cattedrale di Spoleto nello spazio e nel panorama urbano medievale*, in *La cattedrale di Spoleto*, a cura di G. BENAZZI – G. CARBONARA, Milano, 2002, pp. 17-23
- GUIDONI E., *Urbanistica comunale e architettura francescana*, in *Assisi. Anno 1300*, a cura di S. BRUFANI, Assisi, 2002, pp. 77-98
- HAGEMANN W., *Iesi im Zeitalter Friedrichs II*, in “Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken”, 36, 1956, pp. 142-143
- HERKLOZ I., *“Sepulcra” e “monumenta” del Medioevo: studi sull’arte sepolcrale in Italia*, Napoli, 2001
- HERMANIN F., *Il cervo simbolico sulla facciata della chiesa di San Pietro presso Spoleto*, in Atti del II congresso internazionale di archeologia cristiana, (Roma 1900), Roma 1902, pp. 333-336
- HERTLEIN E., *Die Basilika San Francesco in Assisi: Gestalt, Bedeutung, Herkfunt*, Florenz, 1964
- Historia Diplomatica Friederici II*, a cura di J- L. HUILLARD- BRÉHOLLES, Parigi, 1852
- HUTTON E., *The Cosmati*, London, 1950
- IACOBILLI L., *Vite dei santi e beati dell’Umbria. Tomi 3*, Foligno, 1647-1661
- IACOBILLI L., *Cronica della chiesa e monastero di Santa Croce di Sassovivo di Foligno*, Foligno, 1653
- IACOBINI A., *“Est haec sacra principis aedes”: la basilica vaticana da Innocenzo III a Gregorio IX (1198-1241)*, in *L’architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 7-10 novembre 1995), a cura di G. SPAGNESI, Roma, 1997, pp. 91-100
- IACOBINI A., *Innocenzo III e l’architettura. Roma e il nord del Patrimonium Sancti Petri*, in *Innocenzo III. Urbis et orbis*, atti del congresso internazionale (Roma, 9-15 settembre 1998), a cura di A. SOMMERLECHNER, vol. II, Roma, 2003, pp. 1261-1291
- Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIV secolo*, a cura di P. M. DELLA PORTA-E. GENOVESI, Assisi, 1984
- IORIO M. C., *Il Duomo di Fano. Strutture e sculture medievali*, Fano, 1997
- Italia Romanica. Abruzzo e Molise*, a cura di P. FAVOLE, Milano, 1990
- Italia Romanica. Le Marche*, a cura di P. FAVOLE, Milano, 1993
- Italia Romanica. L’Umbria*, a cura di S. CHIERICI, Milano, 1979
- JANSON H. W., *The meaning of the giganti*, in *Il Duomo di Milano*, Atti del congresso internazionale (Milano, 8-12 settembre 1968), I, a cura di M. L. GATTI PERER, Milano, 1969, pp. 61-76
- KELLER H., *Umbrien. Landschaft und Kunst*, Wien, 1959
- KENAAN-KEDAR N., *Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque*, in “Cahiers de civilisation medievale”, XXIX, 1986, pp. 311-330
- KINNEY D., *The Apse Mosaic of Santa Maria in Trastevere*, in *Reading Medieval images*, ed. by E. SEARS -T. K. THOMAS, University of Michigan, 2002, pp. 19-26
- KITZINGER E., *The Arts as Aspects of a Renaissance*, in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. by R. BENSON-G. CONSTABLE, Oxford, 1982, pp. 637-670
- KOBLER F., s.v. *Fensterrose* in *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, München, 1982-83, band VIII, pp. 65-255
- KREUTHEIMER R., *Roma. Profilo di una città*, Roma, 1981
- KRÖNIG W., *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in “Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 2, 1938, pp. 1-139
- KRÖNIG W., *Note sull’architettura religiosa medioevale delle Marche*, in *Atti dell’XI congresso di Storia dell’Architettura*, (Marche, 6-13 settembre 1959), Roma, 1965, pp. 205-232

- KRÖNIG W., *La Francia e l'architettura romanica nell'Italia meridionale*, in "Napoli nobilissima", 1, 1961-62, pp. 203-215
- KRÖNIG W., *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria*, in *Storia e arte in Umbria in età comunale*, Atti del VI convegno di studi umbri (Gubbio, 26-30 maggio 1968), Perugia, 1971, pp. 165-198
- KUBACH H. E., *Ein romanischer Bautypus Oberitaliens, die Schirmfassade*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 26 ottobre – 1 novembre 1977), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 1982, pp. 170-174
- LAMETTI L., *Alcune riflessioni sul duomo di S. Feliciano a Foligno*, in "Bollettino Storico della città di Foligno", 14, 1990, pp. 79-116
- LANZONI F., *Le diocesi d'Italia*, vol. I, Faenza, 1927
- LASAREFF V., *Studies in the iconography of the Virgin*, in "The Art Bulletin", XX, 1938, 1, pp. 26-65
- LE GOFF J., *Le vocabulaire des catégories sociales chez saint François d'Assise et ses biographes du XIII siècle*, in *Ordres et classes. Colloque d'histoire sociale*, Paris, 1973, pp. 93-123
- LEHMANN K., *The Dome of Heaven*, in "The Art Bulletin", 27, 1945, pp. 1-27
- LEHMANN-BROCKHAUS O., *Die Kanzeln der Abruzzener im 12. und 13. Jahrhundert*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 6, 1942/44, pp. 257-423
- LEHMANN-BROCKHAUS O., *Abruzzener und Moliser. Kunst und Geschichte*, München, 1983
- LEONARDI C., *Ampelos. Il simbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*, Roma, 1947
- LOCCATELLI PAOLUCCI T., *Chiesa Cattedrale di Assisi intitolata a S. Rufino V. M.*, in "L'Apologetico", I, pp. 529-543
- LOCCATELLI PAOLUCCI T., *Serie quadruplici dei vescovi della città serafica*, Assisi, 1872
- LOMBARDI F. V., *L'antica pieve di San Pietro in Messa*, San Leo, 1979
- LUCHERINI V., *Un raro tema iconografico nella pittura abruzzese del Duecento: la Madonna regina allattante*, in *Medioevo. I modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2002, pp. 682-687
- LUNGI E., *Affreschi del 'Maestro della Santa Chiara' e la primitiva decorazione del Duomo di Giovanni da Gubbio*, in "Paragone", 381 (1981), pp. 59-66
- LUNGI E., *Problemi della miniatura medievale in Umbria*, in *Quando Spoleto era romanica*, catalogo della mostra (Spoleto, 30 giugno- 29 luglio 1984), a cura di C. FRATINI, Roma, 1984, pp. 85-94
- LUNGI E., *Il museo della cattedrale di San Rufino ad Assisi*, Assisi, 1987
- LUNGI E., *Immagini di Assisi nell'arte: vedute della città di San Francesco nella pittura umbra dei secoli XIII-XVIII*, Assisi, 1998, pp. 65-70
- MAETZKE A. M., *Il portale maggiore della Pieve di Santa Maria Assunta in Arezzo*, in *La bellezza del Sacro. Sculture medievali policrome*, catalogo della mostra (Arezzo, settembre 2002 – febbraio 2003), a cura di M. ARMANDI, Arezzo, 2002, pp. 27-37
- MANCA M. L., *Presenze romane nella cattedrale di San Rufino*, in *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 62-67
- MANSELLI R., *Assisi tra Impero e Papato*, in *Assisi al tempo di San Francesco*, Atti del V convegno della società internazionale di studi francescani (Assisi, 13-16 ottobre 1977), Assisi, 1978, pp. 339-357
- MARTELLI G., *L'abbazia di San Felice di Giano e un gruppo di chiese romaniche intorno a Spoleto*, in "Palladio", 7, 1957, pp. 74-91
- MARTELLI G., *Le più antiche cripte dell'Umbria*, in *Aspetti dell'Umbria dall'inizio del secolo VIII alla fine del secolo XI*, Atti del III Convegno di Studi umbri (Gubbio, 23-27 maggio 1965), Gubbio, 1966, pp. 323-353
- MARTELLI G., *Il restauro della chiesa di S. Paolo inter vineas*, in "Spoletium", 1966, pp. 3-12
- Martiri ed evangelizzatori della Chiesa Spoletina*, Atti del primo convegno di studi storici ecclesiastici, Spoleto, 1977

- MASPERO F. – GRANATA A., *Bestiario medievale*, Casale Monferrato, 1999
- MASTROIANNI F., *I codici liturgici dell'Abbazia di Sant'Eutizio*, in *Castella et Guaita Abbate. Tracce di un itinerario storico e artistico da S. Eutizio a Preci (sec. XI-XIX)*, catalogo della mostra (Preci, 10 agosto – 8 dicembre 2002), a cura di A. BIANCHI – L. PISTELLI – C. ROSSETTI, Pistrino, 2002, pp. 176-195
- MAZZUCATO O., *I "bacini" a Roma e nel Lazio*, 1, Roma, 1973
- MCCULLOCH F., *Medieval Latin and French Bestiaries*, University of North Carolina Press, 1960
- MCDONALD A. D., *The iconographic tradition of Sedulius*, in "Speculum", VIII, 2, 1933, pp. 150-156
- MCKENZIE K., *Unpublished manuscripts of Italian Bestiaries*, in "Publications of the Modern Language Association", 20, 1905, pp. 380-433
- MENCARELLI G., *Le chiese di San Michele e di San Silvestro a Bevagna*, Spoleto, 1980
- MENESTÒ E., *L'Umbria nel XIII secolo*, in *L'Umbria nel XIII secolo*, a cura di E. MENESTÒ, Spoleto, 2011, pp. 1-43
- MERCURELLI SALARI P., *I disegni di Francesco Bergamini per la perduta decorazione ottocentesca della cattedrale di san Rufino ad Assisi*, Assisi, 2005
- MERLO G. G., *Animali ed eretici medievali*, in *Uomini, demoni, santi e animali tra Medioevo ed età moderna*, Pisa, 2010, pp. 113-120
- MERZARIO G., *I maestri comacini. Storia artistica di Mille Duecento anni*, Milano, 1893
- MEZZALANA F., *Bestie e bestiari: la rappresentazione degli animali dalla preistoria al Rinascimento*, Torino, 2002
- MIHÁLYI M., *Medioevo e seta*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio – 10 aprile 1994), Roma, 1994, pp. 121-124
- MIRA G., *Aspetti di vita economica nell'Assisi di San Francesco*, in *Assisi al tempo di San Francesco*, Atti del V convegno della società internazionale di studi francescani (Assisi, 13-16 ottobre 1977), Assisi, 1978, pp. 125-179
- MOCHI ONORY S., *Ricerche sui poteri civili dei Vescovi nelle città umbre durante l'alto medioevo*, Roma, 1930
- MONCIATTI A., *Tracce di pitture murali in San Rufino e l'Umbria settentrionale fra XI e XIII secolo, Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 145-156
- MONTAGNI C. - PESSA L., *Le chiese romaniche della Sabina*, Genova, 1983
- MONTANARI M., *Uomini e orsi nelle fonti agiografiche dell'alto Medioevo*, in *Il bosco nel Medioevo*, a cura di B. ANDREOLLI, M. MONTANARI, Bologna, 1995, pp. 46-60
- MONTESANTI F., *Il duomo di Assisi. La chiesa ugoniana*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 133-144
- MORETTI I. – STOPANI R., *Architettura romanica religiosa a Gubbio e nel territorio della sua antica diocesi*, Firenze, 1973
- MORETTI M., *Architettura medievale in Abruzzo*, Roma, 1971
- MORINI L., *Bestiari medievali*, Torino, 1996
- Narni*, a cura di M. BIGOTTI - G. MANSUELLI – A. PRANDI, Roma, 1973
- NERI LUSANNA E., *Il duomo di Todi: problemi di scultura*, in *Todi nel Medioevo (secoli VI-XIV)*, Atti del XLVI Convegno storico internazionale (Todi, 10-15 ottobre 2009), II, Spoleto, 2010, pp. 965-986
- NERI LUSANNA E., *Introduzione*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 7-12
- NERI LUSANNA E., *Le officine della scultura: Binello, Rodolfo e gli altri*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 83-112

- NERI LUSANNA E., *Dall'antico e dalla natura. Tralci e Gorgoni nella scultura di San Gregorio a Castel Ritaldi*, in *Medioevo. Natura e figura*, Atti del Convegno (Parma, settembre 2011), a cura di A. C. QUINTAVALLE, in corso di stampa
- NESSI S., *Il duomo di Spoleto nel secolo XII*, in "Spoletium", 12, 1966, pp. 31-36
- NINI R., *Lo spazio urbano di Narni nel Medioevo: la chiesa di Santa Maria Impensole*, in *Narni e i suoi statuti medievali*, Atti del Convegno di Studio (Narni, 13- 15 maggio 2005), a cura di L. ANDREANI - L. PANI ERMINI - E. MENESTÒ, 2007, pp. 13-40
- NOEHLES K., *Die fassade von S. Pietro in Tuscania ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 9/10, 1961/62, pp. 13-72
- Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. PERONI – G. TUCCI, Firenze, 2008
- ORLANDI G., *La tradizione del "Physiologus" e i prodromi del bestiario latino*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto Medioevo*, II, Spoleto, 1985, pp. 1057-1106
- ORSELLI A. M., *L'immaginario religioso nella città medievale*, Ravenna, 1985
- ORSELLI M. A., *Simboli della città cristiana tra Tardoantico e Medioevo*, in *La città e il sacro*, a cura di F. CARDINI, Milano, 1994, pp. 421-450
- ORSELLI A. M., *I santi vescovi*, in *I santi Patroni. Modelli di santità, culti e patronati in Occidente*, catalogo della mostra, a cura di C. LEONARDI - A. DEGL'INNOCENTI, Milano, 1999, pp. 35-41
- ORSELLI A. M., *Profili episcopali*, in *Umbria cristiana. Dalla diffusione del culto al culto dei santi*, Atti del XV congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 23-28 ottobre 2000), Spoleto, 2001, pp. 157-175
- ORSELLI A. M., *Imagines urbium alla fine del Tardoantico*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del convegno internazionale (Bologna, 5-7 settembre 2001), a cura di F. BOCCHI - R. SMURRA, Roma, 2003, pp. 233-250
- ORTALLI G., *Realtà e immaginario del lupo nel Medioevo. La nascita di un mito*, in "Natura e montagna", 4, IV, XII, 1972, pp. 11-20
- PACE V., *Aspetti della scultura in Campania*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, (Roma, 15-20 maggio 1978), volume I, a cura di A. M. ROMANINI, Galatina, 1980, pp. 301-324
- PACE V., *"Nihil innovetur nisi quod traditum est": sulla scultura del Medioevo a Roma*, in *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli, 2000
- PAGELLA E., *Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico*, in *Arti e storia nel medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO – G. SERGI, vol. I, *Tempi, spazi, istituzioni*, Torino, 2002, pp. 473-511
- PAGNOTTI F., *Niccolò da Calvi e la sua vita di Innocenzo IV*, in "Atti e memorie della società romana di storia patria", 21, 1898, pp. 7-120
- PANI ERMINI L., *Edificio di culto e città nell'Umbria altomedievale*, in *Umbria cristiana. Dalla diffusione del culto al culto dei santi*, Atti del XV congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 23-28 ottobre 2000), Spoleto, 2001, pp. 393-424
- PAOLETTI A., *Materiali archeologici nelle chiese dell'Umbria. San Rufino-Assisi. Un gruppo di sarcofagi di età imperiale romana-tarda*, Perugia, 1958
- PAOLI E., *L'agiografia umbra altomedievale*, in *Umbria cristiana. Dalla diffusione del culto al culto dei santi*, Atti del XV congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 23-28 ottobre 2000), Spoleto, 2001, pp. 479-529
- PARDI R., *Nuovi rilievi della chiesa di S. Maria di Castello in Tarquinia*, in "Palladio", 9, 1959, pp. 79-93
- PARDI R., *Chiesa di San Ponziano*, in "Bollettino d'arte", LII, 1967, p. 59
- PARDI R., *Ricerche di architettura religiosa medioevale in Umbria*, Perugia, 1972

- PARDI R., *La chiesa di Santa Maria di Castello a Tarquinia dalla fondazione alla consacrazione*, in "Bollettino della Società Tarquinense di Arte e Storia", 4, 1975, pp. 10-30
- PARDI R., *Gubbio medievale*, in *Topografia urbana e vita cittadina nell'Alto Medioevo*, Atti della XXI Settimana di Studio (Spoleto, 26 aprile – 1 maggio 1973), Spoleto, 1974, pp. 755-765
- PARDI R., *Monumenti medioevali umbri. Raccolta di studi di architettura religiosa*, Perugia, 1975
- PARDI R., *L'architettura del duomo di Foligno nel Medioevo*, in *Foligno a. D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, a cura di G. BENAZZI, Cinisello Balsamo, 1993, pp. 17-29
- PARDI R., *Architettura religiosa medievale in Umbria*, Spoleto, 2000
- PARLATO E. – ROMANO S., *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano, 2001
- PASQUINI VECCHI L., *Arpie, sirene e melusine nei pavimenti musivi dell'Italia meridionale*, in Atti dell'VIII colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Firenze, 21-23 febbraio 2001), a cura di F. GUIDOBALDI - A. PARIBENI, Ravenna, 2001, pp. 469-480
- PASTOREAU M., *Bestiari del Medioevo*, Torino, 2012
- PAYARES-AYUELA P., *Cosmatesque ornament. Flat polychrome geometric patterns in architecture*, London, 2002
- PERONI A., *Le cattedrali medievali erano bianche?*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Milano, 1979, pp. 10-20
- PERONI A., *Elementi di continuità e di innovazione nel romanico spoletino*, in *Atti del IX congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 27 settembre – 2 ottobre 1982), Spoleto, 1983, pp. 683-712
- PERONI A., *L'architetto Lanfranco e la struttura del Duomo*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di M. ARMANDI – R. BUSSI, Modena, 1984, pp. 143-163
- PERONI A., *Gli archi trasversi del Duomo di Modena*, in *Il Duomo di Modena. Atlante grafico*, Modena, 1988, pp. 159-162
- PERONI A., *Osservazioni sul rivestimento nell'architettura del Medioevo: paramento, intonaco, affresco e ceramica*, in *Le superfici dell'architettura. Il cotto. Caratterizzazione e trattamenti*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 30 giugno – 3 luglio 1992), a cura di G. BISCONTIN, Padova, 1992, pp. 7-12
- PERONI A., *Riflessioni sul rapporto tra interno ed esterno nelle coperture dell'architettura romanica lombarda*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2004, pp. 113-127
- PERONI A., *L'asinello porta alla perdizione il lupo. Il capitello degli eretici del duomo di Parma*, in "Studi medievali", III, 2009, 583-604
- PEUCH H. C., *Le cerf et le serpent, note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouda*, in "Cahiers Archeologiques", 4, 1949, pp. 17-60
- PIAZZESI A. - MANCINI V., *Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 5, 1954, pp. 11-20
- PICARD J. C., *Le souvenir des évêques. Sepultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X^e siècle*, Rome, 1988
- PICCININI C., *Osservazioni sulla scultura architettonica monumentale: i portali scolpiti fra romanico e gotico*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO – G. SERGI, vol. II, Torino, 2003, pp. 213-233
- PIETRANGELI C., *Guida di Bevagna*, Spoleto, 1959
- Le pievi nelle Marche*, vol. I, Fano, 1978
- PIRANI E., *L'autore del Duomo di Osimo ed il problema della sua identità col maestro comacino Filippo operante ad Ancona agli inizi del '200*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria della Marche", 102, 1997, pp. 309-452
- PIRRI P., *L'abbazia di Sant'Eutizio in Valcastoriana presso Norcia e le chiese dipendenti*, Roma, 1960

- PISANI M., *Rosoni in Umbria. Elementi architettonici nelle chiese dal XII al XX secolo*, Perugia, 2002
- PISTILLI F., s. v. Assisi. *Architettura e scultura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, 1991, pp. 622-629
- PIVA P., *Marche Romaniche*, Milano, 2003
- PIVA P., *Il romanico nelle Marche*, Milano, 2012
- POESCH J., *The Beasts from Job in the Liber Floridus Manuscripts*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIII, 1970, pp. 41-51
- PORTER A. K., *Santa Maria di Castello in Corneto*, in "Arte e Storia", XXXI, 1912, pp. 138-151
- PORTER A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923
- PRANDI A., *Il Duomo di Todi*, Perugia, 1975
- PRANDI A., *Narni*, Roma, 1973
- PRANDI A., *L'arte a San Gemini*, in *San Gemini e Carsuale*, a cura di U. CIOTTI, Milano, 1976, pp. 241-352
- PRETE R., *La chiesa di Santa Maria di Castello in Tarquinia. La sua storia e i suoi restauri*, in "Bollettino della Società Tarquiniese di Arte e Storia", 16, 1987, pp. 5-35
- PREVITALI G., *Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento. I. L'Umbria alla destra del Tevere. 1. Perugia e Orvieto*, in "Prospettiva", n. 31, 1982, pp. 17-26
- PREVITALI G., *Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento. II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 3. Tra Spoleto e L'Aquila; Il "Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto e quello "del Crocifisso di Visso"*, in "Prospettiva", 44, 1986, pp. 9-15
- PROSPERI F., *Gioacchino da Fiore e le sculture del duomo di Assisi*, Assisi, 2003
- PUIG I CADA FALCH J., *Le premier art roman*, Paris, 1928
- QUINTAVALLE A. C., *Benedetto Antelami*, Milano, 1990
- QUINTAVALLE A. C., *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente*, in *Medioevo. Immagini e Ideologie*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2005, pp. 17-41
- QUINTAVALLE A., *Arte lombarda e idea di nazione nel dibattito fra il secolo XIX e gli inizi del XX*, in *Il Medioevo della Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile – 16 luglio 2006), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 2006, pp. 29-46
- Raccolte comunali di Assisi. Materiali archeologici, iscrizioni, sculture, pitture, elementi architettonici*, a cura di M. MATTEINI CHIARI, Milano, 2005
- RANDALL L. M. C., *Exempla as a source of Gothic Marginal Illumination*, in "The Art Bulletin", 39, 1957, pp. 97-100
- RANDALL L. M. C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkely, Calif., 1966
- RANKE W., *Frühe Rundfenster in Italien*, Berlin, 1968
- RASPI SERRA J., *Tuscania. Cultura ed espressione artistica di un centro medievale*, Milano, 1971
- RASPI SERRA J., *La Tuscia romana*, Milano, 1972
- REBECCHI F., *I telamoni antichi*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di M. ARMANDI – R. BUSSI, Modena, 1984
- REDI F., *La basilica di San Ciriaco nel Medioevo*, in *San Ciriaco. La cattedrale di Ancona*, a cura di M. L. POLICHETTI, Milano, 2003, pp. 116-165
- RICCI F., *Il capitello di Maestro Guglielmo nella chiesa di San Silvestro a Viterbo*, in "Informazioni", 8, 1993, pp. 81-82
- RICCI F., *Tuscania, Chiesa di Santa Maria Maggiore. Note critiche sulla decorazione plastica e pittorica*, in *Tuscania patrimonio d'arte*, atti del convegno di studio (Tuscania, 20 ottobre 2012), a cura di S. BRACHETTI, Tuscania, 2014, pp. 11-66

- RICCIONI S., *Lo spazio della scrittura sui prospetti delle chiese romaniche in Umbria (secoli XI e XII). Iscrizioni di committenti e artisti*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 61-82
- RIGHETTI TOSTI CROCE M., *Spunti di ricerca per un'indagine sull'architettura gotica nello spoletino*, in *Il Ducato di Spoleto*, atti del IX congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 27 settembre – 2 ottobre 1982), Spoleto, 1983, pp. 737-735
- RILEY P. V., *Francis' Assisi: Its Political and Social History, 1175-1225*, in "Franciscan Studies", vol. 34, XII, 1974, pp. 393-424
- RIVOIRA G., *Le origini dell'architettura lombarda*, vol. I, Roma, 1901
- Romanico medio padano. Strada, città, ecclesia*, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 1983
- ROMANINI A. M., *L'architettura dei primi insediamenti francescani*, in "Storia della città", VIII, 26/27, 1983, pp. 9-14
- Il Rosone della Basilica di San Francesco in Assisi. Funzione luminosa e allusioni simboliche*, a cura di L. LAMETTI - V. MAZZASETTE, Roma, 2012
- ROSSI M. G., *Il Duomo di Teramo e le cattedrali medievali abruzzesi*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. RUSSO, Pescara, 2003, pp. 391-414
- ROWLAND B., *Animals with human faces*, London, 1974
- SAHLER H., *San Claudio al Chienti und die romanischen Kirchen des Vierstützentyps in den Marken*, Rhema, 1998, ed. 2006
- SALMI M., *Le chiese gotiche di Gubbio*, in "L'Arte", 25, 1922, pp. 220-231
- SALMI M., *La basilica di San Salvatore di Spoleto*, Firenze, 1951
- SALMI M., *S. Eufemia di Spoleto*, in "Spoletium", I, 1954, pp. 3-11
- SALMI M., *Un problema storico-artistico medievale (A proposito di un mosaico scoperto nel Duomo di Narni)*, in *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 1958), VI, Spoleto, 1959, pp. 703-727
- SALMI M., *Pietre e marmi scolpiti*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I convegno sulle arti minori in Toscana (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Firenze, 1973, pp. 113-120
- SALVI A., *Due epigrafi medievali nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio in Ascoli Piceno*, Ancona, 1980
- SAMMER M., *Der Basilisk*, München, 1998
- San Felice di Narco ieri e oggi*, a cura di M. BRUNACCI, Spoleto, 2001
- Santa Maria a Piè di Chienti*, a cura di G. AVARUCCI Montecosaro, 1999
- SANTUCCI F., *La cattedrale e il francescanesimo*, in *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, a cura di F. SANTUCCI, Cinisello Balsamo, 1999
- SAUERLÄNDER W., *La cultura figurativa emiliana in età romanica*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, a cura di A. M. ROMANINI, vol. I, Ferrara, 1985, pp. 53-83
- SAUERLÄNDER W., *Le cattedrali gotiche. 1140-1260*, Milano, 1991
- SAUERLÄNDER W., *Romanesque Sculpture in its Architectural Context*, in *The Romanesque frieze and its spectator*, ed. by D. KAHN, London, 1992, pp. 17-42
- SAUERLÄNDER W., *Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris*, in *Cathedrals and sculpture*, 1, London, 1999, pp. 67-193
- SAVI M. E., *Gli archi-diaframma: contributi per una tipologia architettonica*, in "Arte medievale", 1, 1987, pp. 163-179
- SAYERS J., *Innocenzo III*, Roma, 1997
- SCORTECCI D., *Trasformazione degli edifici pagani in edifici di culto cristiano*, in *Umbria cristiana. Dalla diffusione del culto al culto dei santi*, Atti del XV congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 23-28 ottobre 2000), Spoleto, 2001, pp. 367-392

- SCORTECCI D., *Reimpiego, conservazione, imitazione dell'antico in Umbria tra alto e basso medioevo*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 31-44
- SEMI F. – ROTA L., *I bestiari medievali euguvino e marciano*, in “Ateneo Veneto”, 1987, CLXXIV, pp. 19-51
- SENSI M., *Cistercensi in Umbria*, in *San Bernardo e i cistercensi in Umbria*, Atti del Convegno (Terni, 29-30 settembre 1990), a cura di G. VITI, Firenze 1995, pp. 51-74
- SENSI L., *Le testimonianze dell'antico*, in *Foligno a. D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, a cura di G. BENAZZI, Cinisello Balsamo, 1993, pp. 83-86
- SERRA L., *L'arte nelle Marche*, vol. I, Pesaro, 1929
- SLOMANN V., *Bicorporates. Studies in Revivals and Migrations of Art motifs*, Munksgaard-Copenhagen, 1967
- SPADER O., *Assisiensis Ecclesiae prima quatuor luminaria*, Fulginei, 1715
- SPERANDIO B., *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia, 2001
- SPERANDIO B., *Delle pietre dell'Umbria da costruzione e ornamentali*, Perugia, 2004
- SPERANDIO B., *Le pietre ornamentali e da costruzione nelle chiese romaniche dell'Umbria e il loro impiego nei restauri moderni*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 45-60.
- STANZIONE R., *Per la storia dell'architettura romanica nell'antica diocesi di Foligno*, in “Bollettino storico della città di Foligno”, 14, 1990, pp. 117-154
- SUPINO MARTINI P., *La produzione libraria negli scriptoria delle abbazie di Farfa e di S. Eutizio in Valcastoriana*, in *Atti del IX congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 27 settembre – 2 ottobre 1982), Spoleto, 1983, pp. 581-590
- SUPINO MARTINI P., *Aspetti della cultura grafica dell'Umbria altomedievale*, in *Umbria cristiana. Dalla diffusione del culto al culto dei santi*, Atti del XV congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 23-28 ottobre 2000), Spoleto, 2001, pp. 607-629
- ŚWIECHOWSKI Z. – RIZZI A., *Romanische reliefs von Venezianischen Fassaden*, Wiesbaden, 1982
- TARCHI U., *L'arte nell'Umbria e nella Sabina*, vol. II, Milano, 1937
- Il tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, Assisi-Firenze, 1980
- TESTINI P. - CANTINO WATAGHIN G. - PANI ERMINE L., *La cattedrale in Italia*, in *Actes du XI Congrès International d'Archeologie Chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste, 21-28 septembre 1986), Rome - Città del Vaticano, 1989, pp. 5-231
- THÜMMER H., *Die Kirche S. Pietro in Tuscania*, in “Römisches Jahrbuch für kunstgeschichte”, 2, 1938, pp. 263-288
- TIGLER G., *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia, 1995
- TIGLER G., *Toscana Romanica*, Milano, 2006
- TIGLER G., *La porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in *Il Maestro dei Mesi e il Portale meridionale della Cattedrale di Ferrara. Ipotesi e confronti*, giornata di studi (Ferrara, 1 ottobre 2004), a cura di B. G. VIGI – G. SASSU, Ferrara, 2007, pp. 71-100
- TIGLER G., *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del Duomo*, in *I maestri commacini: mito e realtà del medioevo lombardo*, atti del XIX congresso di studi sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto, 2009, pp. 827-935
- TIGLER G., *Scultura medievale a Treviso (VI – XIII secolo)*, in *Treviso e la sua civiltà nell'Italia dei Comuni*, atti del convegno di studio (Treviso, 3 – 5 dicembre 2009), a cura di P. CAMMAROSANO, Trieste, 2010, pp. 267-355
- TIGLER G., *Il Duomo di Fermo*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013, pp. 239-280

- TOCCACELI M., *Abbazie lungo le vie dei Romei: l'esempio di San Pietro a Bovara*, in "Bollettino Storico della città di Foligno", 20-21, 1996-1997, pp. 757-774
- TODINI F. - ZANARDI B., *La Pinacoteca Comunale di Assisi*, Firenze, 1980
- TODINI F., *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Perugia, 2004
- TOESCA P., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, *Il Medioevo*, Torino, 1927
- TOSCANO B., *Sul S. Paolo inter vineas*, in "Spoletium", 1957, pp. 20-26
- TOSCANO B., *Spoletum in pietre*, Spoleto, 1963
- TOSCANO B., *Il duomo di Spoleto*, Spoleto, 1969
- TOSCANO B., *Cattedrale e città: studio di un esempio*, in *Topografia urbana e vita cittadina nell'Alto Medioevo in occidente*, Atti della XXI settimana di studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1974, pp. 711-747
- TOSCANO B., *La Valnerina*, Roma, 1977
- TOSCANO B., *Spoletum*, Roma, 1978
- TOSCANO B., *Terni*, Roma, 1980
- TOSCANO B., *La chiesa, i suoi anni, il suo ambiente*, in *La basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto*, a cura di S. BOESCH GAJANO, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 47-67
- TOSCANO B., *L'antico altare del Duomo di Spoleto*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. I, *I luoghi dell'arte*, a cura di G. BORDI, Roma, 2014, pp. 509-520
- TOSO F., *San Silvestro e San Michele a Bevagna*, in "L'Architettura", 14, 1968, pp. 124-129
- TOUBERT H., *Le renouveau paléochrétien a Rome au début du XII siècle*, in "Cahiers Archéologiques", XX, 1970, pp. 99-154
- TRIVELLONE A., *Il romanico "lombardo" e la scultura abruzzese del XII secolo: Santa Maria in Cellis, San Clemente a Casauria e San Giovanni ad Insulam*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2004, pp. 488-499
- TRKULJA J., *The Rose Window. A Feature of Byzantine Architecture?*, in *Approaches to Byzantine architecture and its decoration*, ed. by M. JOHNSON – R. OUSTERHOUT – A. PAPALEXANDROU, Farnham, 2012, pp. 143-161
- TROESCHER G., *Die Bildwerke am Ostchor des Wormser Doms*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 21, 1958, pp. 123-163
- TUCCI P. L., *Sarcofagi reimpiegati e monumenti sepolcrali dei Vassalletto nella basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, in *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di W. CUPPERI, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie IV, 14, Quaderni 2, 2002, pp. 177-198
- Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XII secolo*, a cura di E. NERI LUSANNA, Todi, 2013
- UNDERWOOD P. A., *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, in "Dumbarton Oaks Papers", 5, 1950, pp. 41-138
- L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 7-13 aprile 1983), Spoleto, 1985
- URBINI G., *Bevagna illustrata*, Perugia, 1901
- VALENZANO G., *La basilica di San Zeno in Verona. Problemi architettonici*, Vicenza, 1993
- VAN DER MEER F., *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Rome-Paris, 1938
- VELMANS T., *Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l'art paléochrétien*, in "Cahiers Archéologiques", XIX, 1969, pp. 29-43
- Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano, 2008
- VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Milano, 1902, pp. 139-142

- VENTURI A., *Una corrente d'arte gotica nell'Umbria*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Roma, 1922
- VENTURI L., *Il telamone romanico in Italia (1100-1260)*, tesi di laurea, A.A. 2008/2009, relatore prof. G. Tigler, Università degli Studi di Firenze
- VERDIER P., *La façade-temple de l'Église de S. Pietro de Tuscania*, in "Melanges d'Archeologie et d'Histoire", 57, 1940
- VERDIER P., *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal, 1980
- VERGNOLLE E., *Chapiteaux corinthisants de France et d'Italie (IX-XIe siècle)*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 26 ottobre – 1 novembre 1977), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Parma, 1982, pp. 339-350
- VERGNOLLE E., *Un carnet de modèles de l'an mil originaire de Saint-Benoit-sur-Loire*, in "Arte medievale", II, 1984, pp. 23-56
- VERTECCHI G., *S. Maria di Ponte e la chiesa dell'abbazia di S. Eutizio: un problema di maestranze*, in "Spoletium", 38, 1997, pp. 45-54
- VERZÁR BORNSTEIN C., *Portals and politics in the early Italian city-state. The sculpture of Nicholas in context*, Parma, 1988
- VERZÁR BORNSTEIN C., *Text and Image in North Italian Romanesque Sculpture*, in *The Romanesque frieze and its spectator*, ed. by D. KAHN, London, 1992, pp. 120-140
- VIOLANTE C. – FONSECA C. D., *Ubicazione e dedicazione delle cattedrali dalle origini al periodo romanico nelle città dell'Italia centro-settentrionale*, in *Il Romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica d'Occidente*, Atti del I convegno internazionale di studi medievali di storia e d'arte (Pistoia, 27 settembre-3 ottobre 1964), Pistoia, 1966, pp. 303-346
- VOIGT E., *Die Thiersage aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert*, Strassburg, 1878
- VOLPI R., *Il recupero del termine "Umbria" in età moderna*, in *Orientamenti di una regione attraverso i secoli*, Atti del X Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 23-26 maggio 1976), Perugia, 1978, pp. 109-117
- VON FALKE O., *Kunstgeschichte der Seidentweberei*, Berlin, 1913
- WALEY D., *The Papal State in the Thirteenth Century*, London, 1961
- WALEY D., *Istituzioni comunali in Assisi*, in *Assisi al tempo di San Francesco*, Atti del V convegno della società internazionale di studi francescani (Assisi, 13-16 ottobre 1977), Assisi, 1978, pp. 55-70
- WATTERSON H. M., *Romanesque architectural sculpture in Viterbo*, Michigan, 1977
- WELLEN G. A., *Sponsa Christi. Het absismozaïek van de Santa Maria in Trastevere te Rome en het Hooglied*, in *Feestbundel F. van der Mer*, Amsterdam, 1966, pp. 148-159
- WIENER J., *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, in "Franziskanische Forschungen", XXXVII, 1991, pp. 138-139
- WITTKOWER R., *Eagle and serpent*, in *Allegory and Migration of Symbols*, New York, 1937, pp. 15-44
- ZOCCA E., *Assisi*, Roma, 1936
- ZOCCA E., *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Assisi*, Roma, 1936
- ZOCCA E., *Assisi e dintorni*, Roma, 1954